REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1910.

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35

BESCHREIBUNG DER BILDWERKE DER CHRISTLICHENEPOCHEN

Zweite Auflage

Dritter Band

ALTCHRISTLICHE UND MITTELALTERLICHE BYZANTINISCHE UND ITALIENISCHE BILDWERKE

Bearbeitet von Oskar Wulff

Teil I:

Altchristliche Bildwerke

4°. Mit 75 Lichtdrucktafeln Gebunden 35 Mark

Teil II:

Mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke

In der Presse

Vierter Band

DIE DEUTSCHEN BILDWERKE UND DIE DER ANDEREN CISALPINEN LÄNDER

Bearbeitet von Wilhelm Voege

4°. Mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke

Gebunden 43 Mark

Tizians Bildnis des Dogen Niccolò Marcello in der Pinakothek des Vatikans.

Von Detlev von Hadeln.

Das Dogenbildnis der vatikanischen Pinakothek, das den Dogen Niccolò Marcello darstellen soll und lange Zeit für eine Arbeit Tizians angesehen wurde, ist in jüngster Zeit ein wenig in Mißkredit geraten. Von Crowe und Cavalcaselle, vom Cicerone, selbst von Morelli noch anerkannt verschwindet das Bildnis bei Berenson aus Tizians Oeuvre, und Giorgio Bernardini erklärt uns heute: »Non credo — come non ho mai creduto — che il ritratto di Doge che gli (a Tiziano) è assegnato sia opera del suo pennello. Anche Berenson e il Gronau non lo registrano fra le opere di Tiziano ... [1]).«

Was Gronau anlangt, so sagt dieser ausdrücklich in seinem Buch über Tizian, daß er keineswegs nur diejenigen Bilder für echt hält, die er besprochen und zum Schluß in einer Liste vereinigt hat. Berenson dagegen nimmt das Porträt tatsächlich dem Tizian und gibt es scheinbar Cariani. Scheinbar, denn er nennt unter Cariani eine »Bust of Doge« im Vatikan, womit doch wohl nur unsere Halbfigur gemeint sein kann.

Nun kann ich mich aber gar nicht recht mit Berensons Cariani-Konstruktion befreunden. Es will mir scheinen, daß Berenson dieser recht bescheidenen Kraft zu gutes und zu verschiedenartiges zutraut. Bei den beiden Bildern der Galleria Borromeo in Mailand möchte ich mich Frizzoni anschließen, der hier Werke Palmas sieht; auch für eine Arbeit Palmas halte ich nach Ludwigs Vorgang den »Kreuztragenden Christus« im Wiener Hofmuseum, den Kruzifixus mit dem Stifter in der Galleria Lochis zu Bergamo dagegen, sowie das Brüderpaar im Louvre für Werke Bellinianos (so schon Gronau), die »Heilige Familie« in Oldenburg (Nr. 78) für ein spätes Werk Catenas. Das bedeutende Dreihalbfigurenbild ebendort ist geringstenfalls von Sebastiano. Die Adultera in Glasgow mag, wie Justi glaubt, Giorgione gehören. Bei unserem Dogenbildnis aber möchte ich an Tizians Urheberschaft festhalten.

Für die Identifizierung des dargestellten Dogen mit Niccolò Marcello (1473—74) berufen sich Crowe und Cavalcaselle auf eine Inschrift, die auf

[1]) Rassegna d'arte, IX, p. 119.

an dem vollendeten Bildnis etwas auszusetzen haben sollte, so werde ich gern nach Nuvolara gehen, um Korrekturen vorzunehmen. Ich denke aber, es wird nicht nötig sein.«[6])

Später malte Tizian dann mit Hilfe eines älteren Bildnisses von anderer Hand die gealterte Isabella d'Este als junge Frau und die verstorbene Kaiserin Isabella, die er niemals gesehen hatte, wahrscheinlich nach einem flandrischen Vorbilde. Ein dem Dogenbildnis im Vatikan aber ganz analoge Leistung möchte das Porträt Franz I. von Frankreich im Louvre sein. Soweit wir wissen, ist Tizian niemals mit dem Könige zusammengetroffen, und die ikonographische Vorlage scheint, nach der — von unserem Dogenbildnis abgesehen — bei tizianischen Porträts ganz ungewöhnlichen Profilstellung des Kopfes zu urteilen, ebenfalls eine Medaille gewesen zu sein.

Die strenge Seitenansicht unseres Dogenbildnisses ist es offenbar gewesen, die Crowe und Cavalcaselle die Ansicht suggeriert hat, diese auf Grund der Malweise sicherlich nicht früh anzusetzende Arbeit wäre in der Jugendzeit Tizians, noch im Anschluß an Werke Giambellinos, entstanden. Die archaische Profilstellung des Kopfes nahmen sie scheinbar als Zeugnis, daß das Bild einer dem Quattrocento noch nahen Zeit entstamme, wobei sie ganz übersahen, daß mehrere Jahrzehnte, bevor Tizian zu malen begann, diese altertümliche Bildnisform in Venedig bereits aufgegeben worden war.

Venedig hatte allerdings sehr lange an der Profilstellung des Kopfes beim Bildnis festgehalten. Frühe venezianische Quattrocentoporträts besitzen wir allerdings so gut wie nicht. Aber ältere Autoren, vor allem Marcanton Michiel, liefern uns hier wertvolle Notizen. Michiel erwähnt mehrere Porträts Jacopo Bellinis mit dem ausdrücklichen Zusatz »in profilo« [7]). Nur diese Ansicht zeigte auch der Bildniskopf im Skizzenbuche Jacopos im Louvre. Während die Dreiviertelansicht, das sogenannte »un occhio e mezzo« mit Mantegnas Lodovico Mezzarota (Berlin), in Padua bereits für etwa 1458—60 nachweisbar ist, scheint erst Antonello diese Formel in Venedig eingeführt zu haben. Der große Erfolg des Messinesen zwang die venezianischen Maler, ihm auch hier zu folgen. Selbst die Medailleure

---

[6]) Der Brief Tizians an den Herzog Federigo ist veröffentlicht in Braghirollis Lettere inedite di alcuni illustri Italiani, Milano 1856, und in Crowe und Cavalcaselles Life and Works of Titian, I, p. 448 wieder abgedruckt worden. Doch übersetzen diese (p. 344) den wichtigen Passus des Briefes »Prima queste gentili madonne mi hanno tanto bene impresso delle sue (i. e. della Cornelia) fatezze, che ci ho ardire di farla di modo che ognuno che la conosca dirà che io l'abbia ritratto più volte« durchaus falsch mit »But the lady impressed me so much from the first with her beauty that I have the greatest desire to portray her, etc.« Die sinnentstellende Übertragung auch in der deutschen Ausgabe.

[7]) Notizie d'opere di disegni. Ed. Morelli, p. 15 und 18.

machten gelegentlich die neue Mode mit. So Sperandio bei seiner Medaille des Dogen Agostino Barbarigo.

Daß nun Tizian ohne zwingenden äußeren Grund auf die präantonelleske Formel zurückgegriffen habe, ist höchst unwahrscheinlich, da ihm nichts ferner lag als die Neigung zum Archaisieren. Dieser äußere Grund kann aber kein anderer gewesen sein, als daß die Vorlage nichts mehr als die Profilansicht zeigte, die darum nicht geeignet ist, einen Anhaltspunkt für eine Datierung zu liefern.

Restaurationen haben dem Bilde böse mitgespielt. Der graue Grund hat die Abstufung der Töne verloren. Er ist jetzt von einem trüben, bleiernen, monotonen Grau, das gerade der Figur zunächst ungeschickt, der Umrißlinie folgend, nachgestrichelt ist, wodurch der Kontur an Kraft verloren hat [8]). Höchst unangenehm ist mit einem kalten, süßlichen Hellkarmin, das dem der Lasuren Carianis ziemlich ähnlich ist, der warme Ton des tizianischen Inkarnats stellenweise retouchiert, so am Kopfe die Partie unter dem Auge, die Nasenspitze, der Mundwinkel, ferner der Handteller der ausgestreckten Rechten und an der Linken Zeige- und Mittelfinger. Besser erhalten ist der Brokatmantel und der Corno. Nur über der Stirn hat dieser eine stumpfe, leere Stelle.

Aber Werke großer Künstler haben etwas merkwürdig Unverwüstliches. Mögen sie auch noch so schlimm behandelt worden sein, man sieht ihnen doch noch immer die stolze Herkunft an. Trotz aller seiner Narben fesselt das Bild. Ich will mich vor jener Übertreibung hüten, in die leicht der verfällt, der einem Werke zu neuem Ansehen verhelfen möchte. Ganz gewiß ist das Dogenporträt kein Tizianwerk höchster Ordnung. Es war ja auch eine Art Gelegenheitsarbeit, die sich nicht schlankweg mit Bildnissen, bei denen die Dargestellten dem Meister wirklich gesessen haben, vergleichen läßt. Durch die bescheidene ikonographische Vorlage war Tizian in bezug auf die Form einigermaßen gebunden. Andererseits ist es gerade erstaunlich, wie stark die Vorstellungskraft Tizians war, daß er mit so bescheidener Vorlage und so bescheidenen formalen Mitteln ein Individuum zu rekonstruieren vermochte. Er hat hier keinen Kopf mit einer Dogenmütze, einen Brokatmantel und zwei Hände gemalt, sondern eine treffend charakterisierte Persönlichkeit, an deren Existenz man zu glauben gezwungen wird.

Nun zum Schluß nochmals zu der Notiz in Lottos Rechnungsbuch zurück. Wie schon gesagt, zwingt die Tatsache, daß Lotto dem Giovanni Marcello erklärte, er könne das gewünschte Ahnenbild nicht malen, nicht direkt zum Schlusse, Tizian hätte nun den Auftrag erhalten und ausgeführt.

---

[8]) An der Rückenlinie ist ein Pentimento zu beobachten, der in Schulterhöhe beginnend bis zum Rahmen herabläuft. Der Mantel war anfangs etwas bauschiger gezeichnet.

Es bestehen aber die beiden Fakten, daß im Jahre 1542 ein Marcello das Bildnis des Dogen aus seinem Hause gemalt haben wollte, und daß noch heute ein etwa in dieser Zeit entstandenes Bild des betreffenden Dogen existiert. Zumal es unwahrscheinlich ist, daß im 16. Jahrhundert mehrere Bildnisse dieses 1474 gestorbenen, damals sicherlich nur für die Familie noch denkwürdigen Staatsoberhauptes gemalt wurden, scheint es mir erlaubt, beide Fakten zu kombinieren. Ich habe nicht den Mut, zu behaupten, die Malweise des Bildes weise gerade auf das Jahr 1542. Aber sie weist gewiß dem Bilde seinen Platz nicht unter den Jugendwerken, sondern unter den Arbeiten der mittleren Zeit an. Die Malweise widerspricht nicht unserer Kombination.

Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei.

Von **Walter Bombe.**

(Fortsetzung.)

Genuino di ser Genuino alias Buccio P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1457, Prior im 6. Bim. 1460, Massaio im 1. Sem. 1461.

Niccolo di ser Nello. P. S.

Kämmerer vom 5. November 1459 bis Ende des Jahres an Stelle seines Bruders Monte, Prior im 6. Bim. 1468, Kämmerer im 2. Sem. 1469, am 15. Juni 1474 von neuem zum Kämmerer gewählt. Stirbt vor oder während der Amtszeit. An seiner Stelle wird sein Neffe Nello di ser Salvi Kämmerer.

Baldassarre di Bartolomeo P. S. A. *

Massaio im 2. Sem. 1460, Kämmerer im 2. Sem. 1461, Prior im 2. Bim. 1466, Kämmerer im 1. Sem. 1488.

Jacopo di Nanni P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1461.

Sculussus P. S.

Massaio im 1. und 2. Sem. 1463.

Iliarione di Cecco (?)

Kämmerer im 1. Sem. 1464 (Alion Cecchi).

Salve P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1464.

Alberto Doris P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1466, Prior im 4. Bim. 1467, Kämmerer im 1. Sem. 1471.

Jasone di Mariotto. *

Kämmerer im 1. Sem. 1468 an Stelle des Piergiovanni di Piergiovanni.

Pierjacopo di M° Baldassarre degli Ermanni P. S. A.*

Am 20. Februar 1446 in die Zunft aufgenommen und für P. S. A. in die Matrikel eingetragen.

Am 2. Sem. 1462 und im 2. Sem. 1468 Kämmerer. Für das 2. Sem. 1479 zum Kämmerer gewählt, doch tritt an seine Stelle Marco d'Antonio. Im 4. Trim. 1487 Prior.

Pierfrancesco di Andrea di Meo P. E., P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1446, Massaio im 2. Sem. 1454, Kämmerer im 1. Sem. 1456, Massaio im 2. Sem. 1457, Kämmerer im 1. Sem. 1459 (P. S.), im 1. Sem. 1467 (P. S.), Prior im 5. Bim. 1481 (P. S.).

Francesco di Giovanni di ser Rufino P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1462, Prior im 2. Bim. 1463, Massaio im 1. Sem. 1465, 2. Sem. 1465 und 1. Sem. 1466, Kämmerer im 2. Sem. 1470, Prior im 4. Bim. 1470, Kämmerer im 2. Sem. 1475, 2. Sem. 1481, Prior im 3. Bim. 1489, Kämmerer im 1. Sem. 1490, Prior im 3. Bim. 1494.

Mario di Antonio P. S. A. und P. S. *

Massaio im 2. Sem. 1462, Kämmerer im 2. Sem. 1466, 1. Sem. 1476, 2. Sem. 1479 (an Stelle des Pietro Jacopo degli Ermanni), 2. Sem. 1490, 1. Sem. 1499, 2. Sem. 1510 (an Stelle des Giovanni di Giovanni di Renzo P. S.).

Antonio di Angelo della Macinaria P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben: Antonio d'Agnielo de Meo de la Macenara.

Prior im 2. Bim. 1464, Kämmerer im 2. Sem. 1465 und 1. Sem. 1482, Prior im 4. Bim. 1483, Syndicus des Monte di Pietà 1486, Prior im 4. Trim. 1488 und im 3. Bim. 1491.

1522. Die XVI Augusti.

Antonii Angeli de Macinaria contra Affricum Marci Pelagalli de Perusia.

Arch. Giudiz. Proc. civ. IV Nr. 13.

Jacopo di Lorenzo Fabene P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1467, Prior im 1. Bim. 1471. „Officialis custodie vom 1. Sept. bis Ende des Jahres 1471, „capitaneus comitatus" im 1. Sem. 1478, „officialis murorum" vom 1. Sept. 1481 bis Ende August 1482, „fancellus conservatorum monete comunis" im 2. Sem. 1482, Kämmerer im 2. Sem. 1483.

1479. Die IV Aprilis.

Jacobi Laurentii Fabbene P. S. A. de Perusia, nomine suo proprio et ut procuratoris Orlandi, Caruli et Per Johannis suorum fratrum carnalium et filiorum et heredum dicti Laurenti contra heredes quondam Luce Petri de Castro Panicalis comitatus Perusii.

Arch. Giudiz. Perugia Processus II Nr. 12.

Tommaso di ser Giovanni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1472.

Lorenzo di Pietro (di Niccolo) P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1473 (Laurentius Petri), Prior im 5. Bim. 1484, Kämmerer im 1. Sem. 1487 (Lorenzo di Pietro di Niccolo), Prior im 5. Bim. 1490 (Laurentius Petri Anne).

Oddo di Tommaso Oddi P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1473, im 1. Sem. 1481, Prior im 3. Bim. 1484.

Jacopo di Segniola alias Caporale P. E. *

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben, Bruder des Malers Bartolomeo Caporali. Heiratet am 13. November 1471 Maddalena di Giovanni di Costanzo und empfängt durch Rogito des Peruginer Notars Francesco di Giacomo eine Mitgift von 100 Fiorini. (Giorn. di Erud. art. II p. 308—309, Anm.)

Kämmerer im 1. Sem. 1474, Prior im 3. Bim. 1474, fertigt während seiner Amtszeit eine Miniatur in den Annali Decemvirali und firmiert sie mit den Versen:

„Non guardare a tal lavoro
Che Giapecho del Caporale magnifico Priore
El fe et no è costo denaio al notaro l'oro."

Er wird für das 1. Sem. 1478 zum Kämmerer gewählt, stirbt aber vor Antritt oder während der Amtszeit; an seiner Stelle wird sein Bruder Bartolomeo Kämmerer.

Tommaso di Mascio di Scarafone P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingetragen.

Kämmerer im 1. Sem. 1475, 2. Sem. 1488, 2. Sem. 1491, Prior im 2. Bim. 1495, Kämmerer im 1. Sem. 1502, Prior im 2. Bim. 1505 und im 1. Bim. 1509, Kämmerer im 1. Sem. 1510, 2. Sem. 1512, 2. Sem. 1515 und 2. Sem. 1526.

Am 31. August 1473 erhält er vom Kloster S. Pietro zu Perugia eine Zahlung für 669 gemeinsam mit Ercolano di M° Benedetto gemalte Buchstaben; ebenso erhält er im Januar 1491 von dem genannten Kloster eine Teilzahlung für zwei Miniaturen im Breviarium des Chors.

Apologetico. Doc. S. Pietro Nr. 7.

Am 25. Oktober 1507 wird ihm aus der Peruginer Stadtkasse eine Zahlung von einem Dukaten angewiesen:

„quod miniavit in libro comunis nostri montem malbe et plura alia laboreria in decus et magnificentiam reparationis facte dicti montis pro dicto mag° comuni perusie." Ann. Xv. c. 88.

Das Blatt ist herausgeschnitten. Giorn. Erud. Art. II p. 308.

Antonio di Angelo di Meo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1476.

Wahrscheinlich identisch mit Antonio di Angelo della Macinaria S. P. A. Mit dem Namen Meo in der Matrikel.

Antonio di Francesco P. S. S. *

Prior im 1. Bim. 1476.

Nicodemo di ser Salvi P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1477 an Stelle seines Bruders Nello.

Bartolomeo Caporali P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1478 an Stelle seines verstorbenen Bruders Jacopo.

Mariotto Ciocci alias il Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1478.

1484. Die III Novembris.

Mariocti Petri Boccie de Perusia P. S. P. contra Gorium Laurentii Petri Boccie de Perusia P. S. P.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 10.

1503. Die 27. Novembris.

Mariocti alias Becce, et Julii Antonii alias maffone de Villa Miraldoli, contra Theseum Nini procuratorem Giotti Lelli de ditto loco.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 25.

Mattia di Guglielmo P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1479, 2. Sem. 1482, Prior im 2. Bim. 1483, Kämmerer im 2. Sem. 1489, im 1. Sem. 1509 und im 1. Sem. 1514.

Niccolo Doris[32]) P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1480.

Piergiovanni di Bernabeo Coppa P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1480 an Stelle des verstorbenen Costantino degli Arcipresbiteri, Kämmerer im 2. Sem. 1493, 1. Sem. 1511, 2. Sem. 1514.

Ambrogio di Vico di Bartolino P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1484, 1. Sem. 1493, Prior im 6. Bim. 1497, Kämmerer im 2. Sem. 1504. Hier die Korrektur: „Petrus Paulus frater surrogatus decreto locumtenentis."

Girolamo Clavelli P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1485.

Onofrio di Gregorio di ser Onofrio P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1485, 2. Sem. 1487, Prior im 5. Bim. 1497, Kämmerer im 1. und 2. Sem. 1498, Prior im 6. Bim. 1502, Kämmerer im

[32]) Wahrscheinlich ein Bruder des Alberto Doris P. S. S.

2. Sem. 1503, Kämmerer im 2. Sem. 1511, Kämmerer im 1. Sem. 1516, Prior im 3. Trim. 1517.

Jacopo d' Antonio *

Kämmerer im 1. Sem. 1486 an Stelle des Nello di ser Salvi.

Nello di ser Salvi P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1474 an Stelle seines verstorbenen Bruders Niccolo di ser Nello. Für das 2. Sem. 1477 zum Kämmerer gewählt; an seine Stelle tritt sein Bruder Nicodemo. Zum Kämmerer für das 1. Sem. 1486 gewählt; doch tritt an seine Stelle Jacopo d' Antonio.

Sebastiano di Marco di M° Boncambio Boncambi P. S. S. *

In der Matrikel der Miniatoren für P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1486 (P. E.), im 2. Sem. 1506 und bestätigt für das 1. Sem. 1507, Kämmerer im 2. Sem. 1516.

Girolamo di ser Giovanni P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1489, Prior im 4. Bim. 1491 und im 1. Bim. 1499.

Giovanni di ser Bartolo P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1490.

Diamante di Francesco P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1491.

Bino di Pietro P. S. P.

Kämmerer im Dezember 1492 an Stelle des Perniccolo di Perfrancesco di Bino.

Francesco di Angelo della Pia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1492.

Pierniccolo di Pierfrancesco Bini P. S. P. *

Für das 2. Sem. 1492 zum Kämmerer gewählt; an seine Stelle trat Bino di Pietro.

Francesco di Antonio Bocca P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1494.

Pierantonio di Gasparre Panerii P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1494 und im 1. Sem. 1500.

1497. Die XXIII octobris.

Per Antonii Gasparis, de Perusia et Alevise et Madalene sororum eius contra Nicolosam olim Galeocti (wegen der Erbschaft seines Vaters Guaspar de Perusio ex armigeris ducalibus).

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 19.

Matteo di Pietro di Paolo Gnagni P. S. *

Kämmerer im 1. und 2. Sem. 1495.

Giovan Battista di Jacopo Fabene P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1496, Prior im 2. Bim. 1511, Kämmerer vom 1. März bis Ende Juni 1512, vom 1. Januar bis Ende März 1513, und im 1. Sem. 1515.

Gregorio di Lorenzo (di Pietro Boccia) P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1496, 1. Sem. 1508, 2. Sem. 1513, 2. Sem. 1521.

Francesco di Angelo Martini P. E. *

Prior im 1. Bim. 1497.

Mariotto di Matteo Ciaccoli P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1497.

Pietro di Maestro Meo di Pietro (da Mugnano) P. E. *

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1497. Er wird in R⁰ 13 c. 40 als calzolarius bezeichnet, später jedoch als Miniator. 2. Sem. 1502, 1. Sem. 1505, 2. Sem. 1507, Prior im 1. Bim. 1511, Kämmerer im 1. Sem. 1518 und 1521.

Sohn des Malers Bartolomeo di Pietro da Mugnano.

Marcantonio Gisberti P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1500.

Angelo di Antonio della Macinaria P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1495 und 2. Sem. 1501.

R. o. XIII c. 25, c. 65 t.

1513. Die XVIIII Julii.

Angeli de Macinaria contra Lucretiam Sfortie de Oddis.

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 54.

Girolamo di Battista di Antonio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1501.

Giuliano di Sante de' Paltoni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1503 (Julianus Sanctis de Paltonibus).

1495. 14. martii.

Juliani Sanctis de Perusia P. S. P. contra Marcum Christophori alias de Minello et Julium filium dicti Marci de Perusia P. S. A.

Arch. Giudiz. Processus I Nr. 26.

Affrico di Marco P. S. A. *

Kämmerer im 1. Sem. 1504.

Pietro Paolo di Vico Bartolini P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1504 an Stelle seines Bruders Ambrogio.

Goro di Lorenzo Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1505.

Bernardino di Fioravante Scaramuccia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1506.

Giovanni di Jacopo di Giovanni di Renzo P. S.

Am 15. Juni 1510 für das 2. Sem. zum Kämmerer gewählt; doch tritt Marco d'Antonio an seine Stelle.

Giovanni Clavelli Simpitii P. E. *
Kämmerer im 1. Sem. 1513 und im 2. Sem. 1527.

Pannuzio di Battista di Meo di Cecco P. S. *
Kämmerer im 2. Sem. 1517 und im 2. Sem. 1519.

Alessandro di Jacopo di Rosso P. E. *
Kämmerer im 2. Sem. 1508.

Camillo di Giulio Cesare degli Ermanni P. S. A. *
In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.
Kämmerer im 1. Sem. 1520, Prior im 1. Trim. desselben Jahres,
Kämmerer im 1. Sem. 1526.

Girolamo di Bartolomeo di ser Urbano P. S. S. *
Kämmerer im 2. Sem. 1520.

Vincenzo di Angelo de' Bontempi P. S. S. *
Prior im 3. Trim. 1530.

Cesare di ser Giovanni di Tommaso P. S. A. *
Kämmerer im 2. Sem. 1531.

Cesare di Brunoro di Angelo P. S. *
Kämmerer im 1. Sem. 1501, 2. Sem. 1528, 1. Sem. 1534, 1539, 2. Sem. 1543, 1. Sem. 1552, 2. Sem. 1557, 1. und 2. Sem. 1565.

Marino di Jacopo Brunetti P. S. S. *
Kämmerer im 1. Sem. 1527.

Ciancio (Vincenzo) di Francesco Piccione P. S. S.*
Kämmerer im 1. Sem. 1528.

Alessandro di Pergentile de Theis P. S. A. *
Prior im 3. Trim. 1528.

Benedetto di Gabriele Peri P. S. S. *
Prior im 4. Trim. 1528.

Girolamo di Tiberuzio P. S. *
Kämmerer im 1. Sem. 1529.

Pietro di Francesco di Pietro Penci P. S. S. *
Kämmerer im 2. Sem. 1529 (postea subrogatus).

Angelo di Tommaso de'Martellini P. S. S. *
Kämmerer im 2. Sem. 1529.

Cherubino di Francesco de' Fumagioli P. E. *
Kämmerer im 1. Sem. 1530 und im 2. Sem. 1532.
In der Matrikel für P. E. eingetragen.

Jacopo di Francesco Fioravanti P. S. P. *
Kämmerer im 2. Sem. 1530.

Girolamo di Mariotto di Guido P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1536, 1. Sem. 1545, 1. Sem. 1549, 2. Sem. 1557, 1. Sem. 1560.

In der Matrikel für P. S. A.

Vincenzo di Pergentile de' Forlerii P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1537 und 1544.

Als Vincentio de Piergentile Frollieri in der Matrikel mit dem Zusatz: obiit 25 maii 1535 (?).

Alessandro di Cherubino di Jacopo P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1537, 1549, 1556, 1559, 1. Sem. 1564, 2. Sem. 1570, 1571, 1576, 1577, 1581.

Cesare di Cristoforo di Maestro Michele P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1538.

Bernardino di Bernardino Doris P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1558.

ANHANG.

Matteo di ser Cambio, Goldschmied und Miniaturist P. S.

Geburtsjahr unbekannt. In der Matrikel des Cambio 1377 erwähnt; am 24. Februar 1388 zum Kastellan von Rocca Contrada (heute Arcevia bei Fabriano) gewählt (Ann. Decemv. Perug. 1388 c. 20). Während des sechsten Bimesters 1394 Fideiussor für den Prior Costanzo di Nicoluccio, verpflichtet sich am 14. Oktober 1400, für den Magistrat von Perugia zwei silberne Teller zu fertigen. (Ann. Decemv. 1400 c. 143), bekleidet im 1. Sem. 1401 das Amt des Kämmerers der Goldschmiedezunft, im 3. Bim. 1403 das Amt des Priors, im 4. Bim. 1410 von neuem das Amt des Priors, ist im 1. Sem. 1412 Kämmerer der Goldschmiedezunft, im 3. Bim. 1414 Prior, und wird am 25. November 1414 von der „Universitas Ebreorum" in Perugia zum Stellvertreter vor Gericht ernannt[33]).

Arnaldo da Colonia, Miniaturist in Perugia.

Ser Arnaldo da Colonia habitatore al presente in Peroscia hebbe per vigore de una bollecta del sopradetto mons. lo Governatore data a di XIII de maggio 1426, per sua fatiga de la scriptura, miniatura et robricatura et per la carta pecorina per li ordenamenti de frate Bernardino, facti per sua contemplatione, Fior. 2, s. 40.

G. Mazzatinti in Rass. Bibl. dell' Arte Italiana Vol. III 1900 p. 70—71.

Missale für das Kloster Monteluce bei Perugia.

---

33) 1414, 25 novembris Universitas ebreorum civitatis perusie constituit suum procuratorem Mattheum Ser Cambii de Perusio. Rog. Nelli Nicolutii Prot. 1412—15 ad diem. Arch. Not. Perug.

1459. Die nona mensis februari. Actum Perusii in Ecclesia monasterii Sancte Marie Angelorum de Perusio Porte Sancti Petri ad parlatorium dicti monasterii existentis in dicta Ecclesia presentibus etc.

Reverendus pater et decretorum doctor dominus Uguccio Sotii de Perusio ac canonicus maioris Ecclesie perusine vice et nomine abbatesse, sororum, capituli et conventus et sororum capituli et conventus monasterii Sancte Marie Montis Lucidi de Perusio etc. dedit, tradidit atque consignavit religiose domine sorori Flore Jacobi de Perusio sorori dicti monasterii Sancte Marie de Monte Lucido ad presens commoranti in dicto monasterio Sancte Marie Angelorum unito et incorporato dicto monasterio Sancte Marie de Monte Lucido[34]) unum breviale cartarum pecudinarum sub assidibus ligato, coperto de rubeo stampato cum pectorella seu pectorilio de regitio smaltato et deaurato, immissa sub ligaculo siricis rubey sub coperta de panno lineo cum tribus literis descriptis in ipsa coperta de serico rubeo dicentibus A. D. P. Quod manuale sic incipit: Januarius. Annus habet menses duodecim septimanas LII et diem unum et sunt dies CCCLXV et finit »corpus eius in sepulcro suis manibus collocaverunt« cum miniis, figuris deauratis ornatis et figuratis et cum signaculis de sirico rubeo, viridi, giallo albo et azurro. Et in quo sunt descripte et miniate Sancto Francisco, el Crucifixo cum picturis gloriose Virginis Marie et Sancti Joannis pertinentem et spectantem iure proprietatis et dominii ad dictam dominam abatessam monasterii et conventus Sancte Marie de Monte Lucido valoris et comunis extimationis triginta florenorum auri vel circha in totum per tantum et donec ipsa visserit et steterit sub obedientia domine abatesse et monasterii Sancte Marie Montis Lucidi. Quod Breviale prefata soror Flora promisit et convenit prefato domino Ugiuccioni et mihi notario infrascripto ut publice persone presentibus, stipulantibus et recipientibus pro dicto monasterio Montis Lucidi uti et frui arbitrio boni viri ipso tempore durante et ipsum non alienare nec in alium trasferre absque voluntate dicte domine abbatesse et monasterii dicti monasterii Montis Lucidi sed potius conservare et manutenere pro ipso monasterio Montis Lucidi et dare operam quod post mortem ipsius dictum breviale restituetur et consignabitur dicte domine abatesse et sororibus Montis Lucidi pro qua sorore Flora et eius precibus et mandato soror Laurentia Cecchi vicaria dicti monasterii Sancte Marie Angelorum soror Elisabecta de nobilibus de Montemelino, soror Brocracia Ludovici de Capellis de Perusio, soror Apollonia Arcolani de Ballionibus, soror Baldina Nicolay de Perusio, que sunt plus quam due partes sororum dicti monasterii Sancte Marie Angelorum et faciunt et facere possunt capitulum dicti mona-

[34]) Papst Martin V. vereinigte durch eine Bulle vom 22. September 1429 die beiden Klöster.

sterii etc. promiserunt et convenerunt dicto domino Ugiuccioni quod dicta soror Flora fecerit, observabit, adimplebit omnia et singula ut supra etc.

Arch. Not. Perugia, Rog. Pietro di Lorenzo di Matteo prot.: 1456 1462, c. 62. Giorn. Ernd. Art. I p. 53—54 (Rossi).

Giovanni di Cola di Giorgio de'Cagnoni, Miniaturist aus Amatrice.

1474. IX Augusti.

»Processus Johannis Colae Georgii Cagnonibus de Amatrice miniatoris contra Bernardum de Capranica«, studente in Perugia, wegen Zahlung von 4 Dukaten, die der Künstler »pro realluminatura unius libri cartarum pecudinarum qui vocatur liber Digestorum veter« beanspruchte.

Perugia. Arch. Giudiz. Antico, Serie I Processi Civili XLII, 34.

Pietro da Perugia, Miniaturist.

1476. Die VI Januarii.

Magistro Petro pictori[35]) pro miniîs factis et positis in graduale noviter facto per dictam Fabricam per dictum magistrum confectis auro et figuris; libr. viginti tres, sol. septem.

Arch. della Fabbrica del Duomo di Orvieto. Libro de' Camerlenghi dal 1470 al 1478.

Breviar für S. Francesco del Monte bei Perugia.

1479. Die XXII Augusti.

Io frate Lorenzo da Peroscia guardiano de Sancto Francesco del Monte confesso e testifico avere auto e recevuto da donna Donata etc. uno brevario portatile de carta pecorina scripto a mano .... non novo per pregio de diece fiorine a ragione de 40 bol.

Arch. Giud. 1474. Jura diversa.

Missale »in lettera parigina« mit Miniaturen.

1480. XIV Februarii.

Don Gioliotto di Bartolomeo prete commendatario della chiesa di S. Polo della valle del Materno verkauft an Gaspare di Gnagnie di Riguccio da Perugia »uno missale in lettera parigina tutto miniato d'oro dal primo insino alla fine con istorie a tutte le soste e co lo crucifisso e con christo resuscitato in gloria da l' altra parte; con la coperta di velluto azzurro con li cartoni; per prezzo de fiorini 25 a bolog. 40 per fior.«

Perugia Arch. Giud. Antico. Serie III. Jura diversa.

Missale für das Kloster S. Girolamo zu Perugia.

1489. Adi XXVI di Magio.

Questo supradicto di el discreto homo Pier Francescho de Bndeto (!) da Perosa ha dato uno missale de carta pecorina ligato e stampato per lo

35) Milanesi glaubt, daß dieser Pietro identisch sei mit dem von Vasari in der Vita Agnolo Gaddis genannten, der die Bücher Pius' II. und Pius' III. miniierte.

Monastero de Sancto Jeronimo da Perosa el quale missale noy frate Helyo e frate Pietro portamo al dicto Convento et vole che stia li per elimosina el pro reparatione anime sue et domine Baptiste olim uxoris sue comme appare scrito ne la ultima carta del dicto missale scrito.

Frate Helia da Monto e frate Pietro dal Borgo. Arch. Giudiz. Jura diversa 1488—1490.

Alovigi Attavante.

1511. XXIII Martii.

Mag. ac generosus vir Alovisius Attavantes de Florentia abreviator apostolicus et ad presens Castellanus Arcis Civitatis Castellarum recepit pro dote Lucretie filie dicti Alosisii pro matrimonio contrahendo inter dictam Lucretiam et Thomam filium d. Luce? duc. 1000 de auro.

Rog. Joan. Thomae Jacobi Pauli Prot. 1506—1511 ad diem.

Dokumente über die Miniaturen in S. Pietro zu Perugia.
Alvise da Napoli.

1526. M. Aloyse miniatore de dare a di 22 Maggio etc. f. 5 sold. 4 tanti hebbe el P. Priore da D. Prospero per darli a lui, li quali dette a fra Bertario, che li portasse a casa sua a Napoli, pag. 267.

1527. M. Aloyse da Napoli miniatore dee havere a di 15 Feb. etc. f. 25 sold. 20 tanti se li fanno boni per havere miniato doi libri et altre cosette fatte daccordo col P. Priore de tutto quello havesse facto nel monisterio per sino quando andò a Napoli, pag. 53—97 Gior. n. 80 pag. 2.

Et dee dare per saldo etc. f. 6 sold. 72 tante li se fanno boni per essere lui morto et non se trova de lui cosa alcuna.

1527. Et a di 14 Feb. etc. f. 9 sold. 68; 2 sold. 56 li furono dati in Napoli per farse le spese sino a qui a Perosa; f. 5 sold. 4 hebbe la sua donna in Napoli, et f. 2 sold. 8 per lui etc. a Fiorenza in oro macenato, pag. 53 Gior. n. 80 pag. 2 terg.

1527. 14 Feb. etc. f. 4 sold. 6 tante spese m. Aloyse miniatore per venire da Napoli in Perosa quando miniò li nostri libri, pag. 93 e Gior. n. 80 pag. 2 terg. Manari, Doc. e note n. 36. L'Apologetico Anno II fasc. 24, 1866, p. 534—535.

Giovanni di Giuliano Boccardi, Francesco di Giovanni und Lattanzio Perugino.

1517. Spese de cartoleria: et de dare a di 3 de dicembre sold. 96 sonno che tante spese mariocto per andare a Fiorenza per il miniatore per lui il cavallo cioè andela solo, pag. 190.

1517. M. Johanni dicto bocardino miniatore fiorentino dee dare per sino a di 3 de dicembre f. 20 sold. 16 che tante li mandò d. Ignazio per Mariotto da Monte Vibiano nostro garzone a Fiorenza et lo dicto Borcardino recevette li dicte denare dal p. D. Bartolomeo Fiorentino presente el dicto Mariotto in ducate dodece de oro large etc., pag. 241 e Gior. n. 79 pag. 93.

1518. Et deono dare per sino a di 8 di Gennaro 1518 f. sold. 96 sonno che tante spese el miniatore cum doj cavalcature et el garzone da Fiorenza persino a Peroscia per le spese, pag. 190.

Et deono dare per sino a di 19 di Gennaro f. 1 sold. 40 tante ebbe contante m. Joanne miniatore per una vetura menata da Fiorenza per el figliolo, ebbe da ser Ignatio pag. id.

Et deono dare f. 42 sold. 42 a m Joh. miniatore, pag. id.

1518. Et dee dare a di 27 Gennaro f. 6 sold. 72 tante ebbe contante etc. disse per mandare a Fiorenza: et a di 13 feb. sold. 84 per spendere al carnevale, et a di 20 feb. sold. 84 . . tante ebbe contante Ceccho suo figliolo etc. per sua comissione, pag. 241.

1518. M. Johanni dicto dee havere a di 2 de marzo 1518 f. 42 sold. 62 sonno tante che li se fanno boni per parte di miniatura del Salterio etc. pag. 241.

1518. M. Johanne decto contra a di 12 di Luglo f. 59 sold. 47 tante li se fanno boni per miniatura de doi parte del psalterio como appare in dee havere una scripta etc. suscripta dal d. m. Joanni, pag. e 255 Gior. n. 79 pag. 131.

Et dee dare a di 20 marzo f. 3 sold. 16 tante ebbe contanti Francesco suo figlolo per sua parola et commissione disse per pagare 150 pezi d' oro, pag. 255.

1518. Et de dare a di 17 Aprile f. 1 sold. 68 . . . per mandare a Fiorenza; et a di 19 Maggio f. 3 sold. 36 per andare etc. a la fiera a Foligno; et a di 28 Maggio f. 1 sold. 20 etc. hebbe contante Francesco suo figlolo: et a di 5 Giugno f. 1 sold. 68 disse volea per comperare oro per macenare; et a di 20 Jun. f. 20 sold. 16 hebbe etc. disse voleva mandare a Fiorenza per Francesco suo figlolo: et a di 10 Luglio f. 6 sold. 72 ebbe a Fiorenza: et a di dicto sold. 67 hebbe per ogne suo resto de miniatura de tre libre del Salterio d' acordo dicto mastro Johanni cum el P. D. Anselmo, pag. 255 Gior. n. 79 pag. 130.

1518. M. Johanni dicto bochardino contra dee havere f. 16 sold. 80 tante le si fanno boni per miniatura del dixit cum la cartha in scontro da cordo dicto m. Johanne cum el P. D. Anselmo, pag. 258 e Gior. n. 79 pag. 174 quem vide passim.

Lattanzio perugino.

1518. Spese de cartoleria deono dare a di 20 de Dicembre f. 1 sold. 68 che tante hebbe in contante Latantio pentore da D. Ignazio per certe minature haveva facte al P. D. Bisarione, pag. 292 e Gior. n. 79 pag. 157.

Manari, Doc. e note n. 31, L'Apologetico Anno II fasc. 23 1866 pag. 462.

Matteo da Terranuova und Francesco Fiorentino

1527. M. Mattheo da terranova miniatore de libri de contra de havere per la sacristia a di 30 de Gen. f. 46 sold. 8 Se li fanno boni persuo sallario de mesi 7 ha iminiato i graduali nostri novi a ragione de D. 45 et 300 pezi d'oro l'anno, in tuto sonno ducati 27 pag. 116.

Et dee havere a di 21 Luglio per la sacristia in questo a c. 148 f. 18 sold. 6 . . . per la miniatura per la quinta parte de li graduali pel saldo fatto col. P. Priore, pag. 116 Gior. n. 80 pag. 49.

1528. Sacrestia nostra de dare a di 30 de Gen. a. M. Matheo de Terranova meniatore f. 46 sold. 8 se li fanno boni pel suo sallario de mesi sette ha iminiati li nostri graduali novi a ragione de ducati 45 et 300 pezi de oro lanno, in tutto sono D. 27 pag. 88 e Giorn. n. 80 pag. 3.

1529. Et dee havere a di 16 de Genn. per la sacristia etc. f. 46 sold. 4 tanti li se fanno boni per havere miniato doj volumi di graduali Videl. la 3 e 4 parte, pag. 116.

1529. Et dee havere a di 6 de Marzo per la sacristia f. 28 sold. 72 tanti li se fa boni per havere miniato el psaltero de la Settimana Santa, pag. 116 e Gior. n. 80 pag. 64.

1528. Et a di 6 Marzo per la sacristia etc. f. 14 sold. 64 tante li se fa bone per la miniatura d'un libro per el Choro.

1528. Et dee dare a di 2 Luglio (1527) f. 2 sold. 70 tanti pago per lui Sinibaldo in purpurina et oro: a di 30 Gen. (1528) f. 2 sold. 42 per la monta de colori e pezi d' argento.

1528. Et de dare per sino a di ultimo de luglio a la stalla f. 1 sold. 80 sono per la vectura de uno nostro cavallo mandò lui a Siena a pigliar Ceccho Boccardino de Florenza a sol. 20 el giorno stette giorni nove infra andare e tornare.

1528. Et de dare a 5 Luglio f. 3 sold. 30 tante hebbe Francesco fiorentino suo compagno de sua commissione per comprare oro.

1529. E a di 6 Marzo f. 28 sold. 72 facto conto etc. del tucto el tempo ha servito al monasterio fino al di presente. In tutto hebbe f. 154,44 pag. 116 e Gior. n. 80 pag. 51.

Manari, Doc. e note n. 37. L'Apologetico Anno II fasc. 24 1866 pag. 536.

»Mariae Erwartung«, ein Bild Grünewalds.

Von **Konrad Lange.**

Keine neue Grünewald-Entdeckung, sondern nur die neue Deutung eines längst bekannten Bildes! Noch immer ist das Engelkonzert mit der betenden Frauenfigur auf dem Isenheimer Altar nicht erklärt, jenes rätselhafte Bild, das sich unmittelbar links von der Geburt Christi befindet [1]). Schon diese letztere entspricht nicht der üblichen Darstellung des Weihnachtswunders. Sonst sind bekanntlich bei der Geburt, genauer gesagt bei der Szene nach der Geburt des Herrn meistens noch die Engel hinzugefügt, die dem Neugeborenen ihre Verehrung bezeugen. Sie knien mit Maria zusammen vor dem auf der Erde liegenden Kinde. Dabei erscheint fast immer auch Joseph, manchmal noch die anbetenden Hirten. Hier fehlen alle diese Nebenfiguren. Nur Maria selbst ist dargestellt, sitzend, wie sie das Kind auf ihren Armen hält und zärtlich anblickt. Sie befindet sich in einem mauerumschlossenen Garten, dessen hölzernes Tor verriegelt ist. Das ist der bekannte hortus conclusus, in dessen »beschlossener Pforte« man das Symbol ihrer jungfräulichen Niederkunft erblickte.

Daß wir hier kein gewöhnliches Madonnenbild zu sehen haben, zeigen die Geräte zur Linken, ein Waschzuber, über den ein noch ungebrauchtes Handtuch gebreitet ist, ein Nachttopf und eine Wiege. Sie deuten in realistischer Weise an, welche häuslichen Verrichtungen demnächst folgen werden. Auch hier ist also, wie bei dem üblichen Anbetungsschema, ein Augenblick nach der Geburt dargestellt. Aber ein noch etwas früherer, denn Joseph fehlt. Er ist kurz vorher fortgegangen, um die beiden Hebammen zu holen. Doch deren bedarf es nicht, die Geburt geht auch ohne sie, rasch und schmerzlos, vonstatten. Wie der Nährvater mit den beiden weisen Frauen zurückkommt, ist das Kind schon da, und heller Glanz erfüllt den Raum. Hier finden wir aber nicht einmal die in den Apokryphen erwähnte Höhle bzw. Unterkunftshütte mit Ochs und Esel. Statt dessen entfaltet sich eine freie Landschaft im Hintergrunde.

---

[1]) Die beste Abbildung bietet jetzt die 19/20. Tafel des Atlasses von H. A. Schmid, die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Straßburg 1907, nach der unsere Abbildung angefertigt ist.

Diese Abweichungen von der Tradition erklären sich offenbar aus der Nachbarschaft des anderen Bildes. Da nämlich hier das Engelkonzert geschildert werden sollte, konnte Grünewald die Engel auf dem anstoßenden Bilde nicht noch einmal anbringen. Er mußte es vielmehr dem Beschauer überlassen, eine ideale Beziehung zwischen den Engeln links und der glücklichen Mutter rechts herzustellen. Und da er auf dem Engelkonzert — aus Gründen, die wir später kennen lernen werden — ein Gebäude anbringen wollte, mußte er in der Geburtsszene die Hütte weglassen und die Handlung ins Freie verlegen. Daraus ergab sich dann weiter, daß er auch den Lichtglanz, der den Raum erhellte, nicht darstellen konnte. Statt dessen brachte er zwei Glorien am Himmel an, eine, in der die Engel den Hirten erscheinen, und eine zweite, in der Gott Vater thront, von dem die Engel zur Erde niedersteigen und zu dem sie wieder hinaufschweben, wie bei der Jakobsleiter.

Schon hieraus sieht man, daß der Maler, dessen Selbständigkeit uns ja bekannt ist, auch in ikonographischer Beziehung eine gewisse Neigung hatte, sich von der Tradition zu entfernen, seine eigenen Wege zu gehen. Ob und inwieweit ihm das schon in dem Programm, das die Antoniter von Isenheim für ihren Hauptaltar aufstellten, vorgeschrieben war, können wir freilich nicht sagen.

Jedenfalls dürfen wir uns angesichts der von der Regel abweichenden Formulierung der Geburtsszene nicht wundern, daß auch das an dieselbe links anstoßende Bild in inhaltlicher Beziehung gewisse Schwierigkeiten bietet. Wir sehen eine sehr reiche, buntbemalte und teilweise vergoldete spätgotische Halle von jenen naturalistisch-barocken, das organische Bewegungsprinzip übertreibenden Formen, wie sie Grünewald liebte. In dieser Halle, die unverkennbar den Paradiesen gotischer Kirchen nachgebildet ist, haben sich singende und musizierende Engel versammelt. Sie sind in sehr mannigfaltiger Weise gestaltet: zwei halbwüchsige Burschen in langen Kleidern streichen eine Geige und eine Baßgeige, ein am ganzen Körper befiederter Cherub spielt die Viola di gamba, viele schwebende nackte Kinder singen und falten die Hände zum Gebet. Dieses Engelkonzert ist aber nicht die eigentliche Crux der Erklärer. Schwierigkeiten bereitet vielmehr die betende weibliche Gestalt, die unter der rechten Bogenöffnung der Halle kniet. Sie hat eine eigentümliche rote Krone auf dem Haupte, die aus Blumen und geschwungenen lanzettförmigen Blättern besteht, und über ihrem Haupte halten in einiger Entfernung zwei Engel eine goldene Krone, die in ihrer Form von der anderen ganz abweicht.

Für das Verständnis des Ganzen ist wichtig, daß dieses Bild kompositionell nicht in sich abgeschlossen ist. Denn sowohl die kniende Frau

als auch die Engel sind nach rechts gewendet. Ihr Blick fällt auf die benachbarte Gruppe der Mutter mit dem Kinde. Es scheint fast, als ob ihr Beten und Musizieren diesem gelte. So würde sich also das Fehlen der Engel auf der Hauptdarstellung gut erklären. Das Bild links mit den kleineren Figuren nimmt von dem bekannten Geburtsschema gewissermaßen die Idee der Anbetung auf, so daß für das Bild rechts nur die Schilderung des weltlichen Vorgangs zwischen Mutter und Kind bleibt. Jedenfalls besteht eine enge Verbindung zwischen beiden Bildern. Das war schon dadurch gegeben, daß die beiden Bilder keine besonderen Rahmen hatten, sondern beim Zuklappen der Flügel mit ihren inneren Kanten unmittelbar aneinanderstießen, so daß sie gewissermaßen eine einheitliche Malfläche bildeten. Wollte der Künstler diese zweigeteilte Malfläche nicht mit einer einheitlichen Komposition verzieren — wie er es z. B. bei der Kreuzigung getan hat —, so mußte er das Thema beider Darstellungen wenigstens so wählen, daß sie im engsten — sei es sachlichen, sei es zeitlichen — Zusammenhang miteinander standen.

Die enge Zusammengehörigkeit beider Bilder ist noch dadurch besonders deutlich gemacht, daß der Waschzuber aus der Geburtsszene in das Engelkonzert hinüberragt, so daß er, wenn beide Flügel aufgeklappt werden, in zwei Teile auseinandergeht. Und wenn man sagen kann, daß der grüne Vorhang über der betenden Figur beide Bilder voneinander trennt, gewissermaßen die Stelle des Rahmens vertritt, so verbindet er doch auch, da er zurückgezogen zu denken ist, beide Kompositionen miteinander.

Aus diesem eigentümlichen Verhältnis zwischen beiden Darstellungen, d. h. einerseits ihrer Zusammengehörigkeit, anderseits doch wieder ihrer Getrenntheit, erklären sich nun die ganz verschiedenen Deutungen, welche die Szene links erfahren hat, Deutungen, die entweder von der Annahme ausgehen, daß sie nur einen Teil der Geburtsszene bildet, oder, daß es sich um zwei ganz verschiedene Darstellungen handelt. Die Entscheidung hängt in erster Linie von der Auffassung der weiblichen Figur bei dem Engelkonzert ab.

Eine handschriftliche Beschreibung des Altars vom Jahre 1789, die sich in der Stadtbibliothek zu Kolmar befindet, sagt von dieser Gestalt, mit ihr werde der sitzenden Maria auf dem Bilde rechts »wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu erwarten habe, gezeigt«[2]). Dagegen würde nicht sprechen, was H. A. Schmid geltend macht, daß nämlich diese kleinere Gestalt die (rechts befindliche) Madonna oder das Christkind anbetet und weder die Herrlichkeit hinter ihr noch die in der Höhe bei Gott Vater

---

[2]) Vgl. Goutzwiller, Le musée de Colmar, 2. Aufl. 1867, S. 149, und Friedrich Niedermayer, Matthias Grünewald, Repert. f. Kunstw. VII, 142.

sieht [3]). Denn nicht auf ihr Verhalten, sondern auf das der großen Madonna kommt es bei der Frage der Vision an. Diese aber ist, wie Koegler richtig hervorgehoben hat, nicht im visionären Zustande dargestellt, was man doch nach der Sitte der damaligen Kunst voraussetzen müßte. Auch betont Koegler mit Recht, diese Vision sei nicht auf eine Textstelle gegründet, und eine frei erfundene Vision könne man in dieser Zeit unmöglich annehmen [4]).

Woltmann faßt beide Bilder zu einer Einheit zusammen und erkennt, da Maria nicht auf demselben Bilde zweimal dargestellt sein könne, in der knienden weiblichen Figur den Erzengel, der die Gebenedeite unter den Weibern preist [5]). Diese Deutung ist, soviel ich sehe, von Niemandem angenommen worden. Die Figur ist auch durch nichts, nicht einmal durch die Flügel, als Engel charakterisiert. Überdies hat Koegler ganz recht, wenn er sagt, daß die von zwei Engeln über dem Haupt der Betenden gehaltene Krone dem Erzengel nicht zukommt.

Fr. Xaver Kraus hat ferner Woltmann gegenüber mit Recht betont, daß die Figur eine Frau zu sein scheine. Er erkennt in ihr Maria, was in der Tat durch die Engel mit der Krone bewiesen wird. Solche Juxtapositionen kämen, meint er, vor. Aber er verfällt wieder in einen Irrtum, indem er sich die Deutung der Szene als Vision zu eigen macht. Übereinstimmend mit der Beschreibung vom Jahre 1789 sieht er in der Madonna rechts die heilige Jungfrau, wie sie in himmlischer Vision die ihr bestimmte Glorie anschaut [6]).

Baumgarten schließt sich dieser Erklärung an. Die weibliche Figur mit dem Engelorchester sei wohl als Vision zu denken, die der Madonna mit dem Kinde erscheint. »Sie sieht sich im Geist, wie sie als gekrönte Königin des Himmels an der Spitze der Himmlischen vor ihrem Sohne kniet. Was sie nur im Geiste sieht, läßt uns der Maler in Farben schauen. So ist der überirdische transzendente Glanz des Bildes wohl berechtigt: es soll visionär erscheinen ... der zur Seite geschobene Vorhang läßt die himmlische Vision in die Erscheinung treten« [7]). Aber dann hätte der krönende Sohn doch vor allem dargestellt werden müssen. Denn neben ihm sitzt oder vor ihm kniet — nach der allbekannten Auffassung —

[3]) Heinrich Alfred Schmid, Matthias Grünewald, Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums. Basel 1894. Sonderabdruck S. 79.

[4]) Hans Koegler, Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzerts. Repert. f. Kunstw. XXX, 1907, S. 316.

[5]) Alfred Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, 1876, S. 252.

[6]) Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, II, S. 358.

[7]) Fritz Baumgarten, Matthias Grünewald als Meister des Isenheimer Altars. Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, V, 1904, S. 42 f. In einem Nachtrag nimmt übrigens Baumgarten die Schneidersche Erklärung an.

Maria und empfängt aus seinen Händen, nicht aus denen der Engel, die Krone. Und dann hat die Madonna zur Rechten ja, wie gesagt, tatsächlich gar keine Vision, sondern beschäftigt sich mit ganz irdischen Dingen. Eher könnte man annehmen, daß die Maria links eine Vision habe.

Bock will sich in seiner ersten Schrift über Grünewald nicht entscheiden. Er billigt zwar die Bedenken Schmids gegen die Deutung von Kraus und meint, man könne mit Woltmann an den Erzengel Gabriel denken, unter Hinweis auf die Propheten in der Architektur. Aber gleichzeitig erkennt er an, daß dazu wieder die Krone nicht passe, namentlich nicht die zweite, welche zwei schwebende Engel über ihr halten [8]).

Eine ganz neue Deutung hat kürzlich Fr. Schneider vorgeschlagen. Sie beruht auf der Annahme, daß Grünewald, wie auch sonst, bei diesem Bilde von mystischen Vorstellungen ausgegangen sei. Es ist sehr interessant, die Hinneigung zur Mystik in unserer neuesten Kunstkritik zu beobachten. Alle Augenblick begegnet man einer Deutung dieser Art. Wenn ein Maler das Licht besonders betont, oder wenn er gern Visionen malt, oder wenn er einen starken Gefühlsausdruck anstrebt, ist er Mystiker. Daß Grünewald dieser mystischen Liebhaberei zum Opfer fallen werde, war vorauszusehen. Der Neomystiker I. K. Huismans [9]) ist denn auch in dieser Beziehung vorangegangen, Schneider [10]), der auch sonst eine Neigung zu fein ausgesponnenen theologischen Deutungen besaß, hat sich ihm angeschlossen.

Beide geben zwar zu, daß die damaligen Künstler oft einfach die Programme der Theologen ausführten. Dennoch nimmt Schneider an, daß Grünewald »eine tiefere theologische Bildung gehabt, über einen wohlgefüllten Schulsack verfügt« habe. Er sei gewiß in Andachtsbüchern mystischer Richtung, wie Thomas a Kempis, beschlagen gewesen. Und nun werden allerlei mystische Züge in seine Bilder hineingedeutet. Die ohnmächtig in die Arme des Lieblingsjüngers sinkende Maria auf der Isenheimer Kreuzigung wird als »mystisches Stimmungsbild« bezeichnet. Die auffallenden Größenunterschiede der Figuren sollen auf mystisch-symbolische Grundlage zurückgehen, nämlich auf den Gedanken, daß die Kleineren auf Erden die Größeren im Himmelreich sein werden. Johannes der Täufer als Teilnehmer der Kreuzigung, mit der er ja eigentlich nichts zu tun hat, soll nur verständlich sein unter der Voraussetzung einer typologisch-mystischen Zusammenordnung. Das werde besonders durch das Vorhandensein des Lammes erhärtet, das einen Strahl seines Herzblutes in einen Kelch er-

---

[8]) Franz Bock, Die Werke des Matthias Grünewald, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 54. Heft, 1904, S. 171, Anm. 99.

[9]) Le Mois littéraire et pittoresque, Mars 1904. Trois Primitifs. Paris 1905.

[10]) Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allg. Zeitung, 1904, Nr. 234 und 235. Sonderausgabe Offenbach 1905.

gießt. Dabei wird allerdings auf das geistliche Schauspiel hingewiesen, in dem solche mehr symbolische als realistische Zusammenstellungen gang und gäbe seien. Gleichwohl heißt es, der Maler habe die Hinzufügung des Täufers aus dem Vorstellungskreise der Theologen und Mystiker entnommen. Kurz, Grünewald sei „in diese übersinnliche Welt völlig eingegangen und habe auch alle Töne der Mystik seelisch und künstlerisch schwingen lassen«.

Dagegen läßt sich gewiß manches einwenden. Man wird von einer Erklärung mystischen Inhalts fordern dürfen, daß sie sich auch wirklich auf das Vorhandensein spezifisch mystischer, nicht allgemein christlicher Anschauungen gründet. Das Lamm an sich ist noch nicht mystisch, es ist vielmehr einfach biblisch. Und wenn Johannes der Täufer, um das Ecce agnus dei zu illustrieren, ausdrucksvoll auf den Gekreuzigten hinweist, so ist auch da die Annahme eines mystischen Ausgangspunktes nicht notwendig. Die Verschiedenheit des Maßstabes der Figuren nun gar ist bei Grünewald so gewöhnlich und hängt, wo sie nicht bloßer Unachtsamkeit entstammt, gewiß so sehr mit rein künstlerischen Erwägungen zusammen, daß jede tiefere symbolische Beziehung aus dem Spiele bleiben sollte. Was speziell den Isenheimer Altar betrifft, so müßten doch zunächst einmal Beziehungen der Antoniter von Isenheim zur Mystik nachgewiesen werden, was bisher noch nicht einmal versucht worden ist. Und selbst wenn das gelingen sollte, so wäre damit doch noch nichts für den Gedanken- und Vorstellungskreis des Künstlers bewiesen, sondern nur wahrscheinlich gemacht, daß das ihm vorgeschriebene Programm mystische Elemente enthielt.

Durch das neu erwachte Interesse für die Mystik ist Schneider nun auch auf eine neue Deutung des Weihnachtsbildes geführt worden. Schon in der Zweiteilung der Darstellung findet er — man sieht nicht recht, warum — den Beweis, daß Grünewald dieselbe zu einer dogmatisch-mystischen gestempelt habe. Ihm sei dabei die Liturgie Führerin gewesen, indem er an der Hand der kirchlichen Tageszeiten eine Doppeldarstellung aufgebaut habe. Diese schildere das Diesseits und Jenseits, die Wirkung des Ratschlusses von der Menschwerdung auf die irdische und die himmlische Welt. »Es jubelt der Engel Heer, weil heute das ewige Heil dem Menschengeschlecht erschienen«, das sei das Grundmotiv, das diese beiden Bildtafeln durchziehe und sie zu einer dogmatisch-mystischen Einheit verbinde. Die weibliche Figur aber veranschauliche die Beziehungen zwischen der erlösten Menschheit und dem erlösenden Gottmenschen. Denn sie sei die erlöste Christenheit, die Auserwählte des hohen Liedes, die in der Sprache der Mystik mit anima fidelis bezeichnete christliche Seele, der Kollektivbegriff für die gläubige christliche Welt. Diese christliche Seele sei hier dem Chor der Seligen in vorausgreifender Weise angereiht, mit dem Unterschiede jedoch, daß ihre Erkenntnis von dem Geheimnis der Menschwerdung annoch

auf dem Glauben beruhe. Daher ihre anbetende, kniende Stellung, da sie noch auf Erden wallend aufzufassen sei. Grünewald drücke das Verhältnis der gläubigen Seele zu dem neugeborenen Weltheiland zunächst durch den bräutlichen Schmuck aus. Sodann ihre Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft des Diesseits durch ihre kniende Verehrung des Heilsgeheimnisses. Endlich ihr Verdienst und die Hoffnung auf himmlischen Lohn durch ihre zwiefache Krönung. Daneben könne man aber auch fragen, ob in dieser Figur etwa eine in jugendlichem Alter Verstorbene dargestellt sei, die entweder dem Künstler nahe gestanden habe, wie etwa ein geliebtes Kind, oder durch verwandtschaftliche Beziehungen mit den Stiftern des Bildes oder hervorragenden Wohltätern des Antoniter-Präzeptorats zu Isenheim verbunden gewesen sei. Die vorher entwickelte Deutung könne dabei unberührt bleiben, die anima fidelis wäre dann nur in einer bestimmten Persönlichkeit verkörpert, welche durch frühes Hinscheiden aus der irdischen Welt in das Reich der Engelschöre versetzt worden sei.

Während Bock sich in seiner zweiten Arbeit dieser Deutung anschließt [11]), hat Hans Koegler (a. a. O.) verschiedene sehr triftige Bedenken dagegen geltend gemacht. Er meint, so feine Erwägungen dürfe man auch bei einem gut beratenen Maler nicht voraussetzen. Überhaupt sei diese Personifikation kein treibender Bildgedanke. Wenn er außerdem gegen Schneider einwendet, die Figur knie nicht, sondern stehe, was übrigens schon Kraus und Schmid behauptet hatten, so kann ich ihm darin nicht beistimmen. Ihr Oberkörper ist zwar etwas lang, aber die Entfernung des Leibes vom Erdboden so gering, daß nur an eine Kniende gedacht werden kann.

Koegler möchte nun die Deutung der Szene im Weihnachtskreise suchen, meint aber, Grünewald habe, vielleicht als einziger, nicht die Legende, sondern den Mythus gemalt. Die beiden Teile des Bildes seien nämlich Illustrationen des doppelten Lobgesangs der Engel in der Geburtsnacht, des Gloria in excelsis und des Pax in terris. Das Bild zur Linken stelle die »widerbrachten«, d. h. erlösten Engelchöre (gloria in excelsis), dasjenige zur Rechten, dessen Hintergrund die Verkündigung der Engel an die Hirten in der Geburtsnacht zeige, die erlöste Menschheit (pax in terris) dar. Diese doppelte Erlösung spiele z. B. eine Rolle in dem 1476 in Basel erschienenen »Spiegel der menschlichen Behaltnisse« der schon wegen seiner Illustrationen dem Maler bekannt gewesen sein könne, und den er als nachdenklicher Mann gewiß gelesen habe. Da werde ausdrücklich gesagt, daß es sich bei der Verkündigung Mariae (also natürlich auch bei der Geburt Christi) um eine doppelte Erlösung handle, nämlich die

---

[11]) Franz Bock, Matthias Grünewald. Sonderabdruck aus Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte, 3. Bd., 1907, S. 192.

der gefallenen Engel und die der Menschen. An der Spitze der erlösten Engel aber stehe Maria, deren Empfang im Jenseits durch die Engelchöre bei Bruder Philipp dem Karthäuser ganz ähnlich, mit Harfen-, Geigen- und Lyrenklang gefeiert werde, wie wir es auf diesem Bilde sehen. Des-



M. Grünewald, Mariae Erwartung und Christi Geburt auf dem Isenheimer Altar in Kolmar.

halb sei auch das Wesen der Maria hier verfeinert, vergeistigt und verjüngt.

Ich kann mich dieser Deutung nicht anschließen. Erstens finde ich durchaus nicht, daß Maria hier besonders vergeistigt aussieht. Im Gegenteil, sie scheint mir sogar deutlich als Schwangere charakterisiert zu sein. Sodann hätte die Aufnahme der Maria durch die Engelchöre doch wohl in anderer deutlicherer Weise zur Anschauung gebracht werden müssen, als es hier geschehen ist, wo die gleiche Richtung ihrer Gestalt mit der

der Engel zeigt, daß sie eben nicht von ihnen empfangen wird, sondern bei sich zu Hause ist. Auch glaube ich, daß gegen diese Deutung dasselbe spricht, was Koegler gegen die Schneidersche Deutung einwendet. Sie setzt feine und keineswegs allgemein bekannte dogmatische Beziehungen voraus, deren Kenntnis man einem Künstler wie Grünewald kaum zutrauen kann. Vor allem aber sind die beiden Darstellungen einander doch keineswegs so entgegengesetzt, daß man sagen könnte, links wäre das Gloria in excelsis, rechts das Pax in terris illustriert. Die Engel, die auf dem rechten Bilde erscheinen, singen vielmehr sowohl das Gloria in excelsis als auch das Pax in terris, den doppelten Lobgesang der Weihnacht, und gerade auf dem rechten Bilde enthält die himmlische Vision im Hintergrunde besonders zahlreiche Engel, wie denn auch im Vordergrunde auf der Erde gerade nicht die erlösten Menschen, sondern der Erlöser selbst und seine Mutter dargestellt sind. Und wenn man die Engel des Konzerts mit denen der Vision vergleicht, so haben jene doch gewiß keinen himmlischeren Charakter als diese. Im Gegenteil, von dem linken Bilde hat man eher den Eindruck eines Engelbesuchs auf Erden, was ja auch die gotische Architektur bestätigt, von dem rechten dagegen den Eindruck des geöffneten Himmels bzw. der Verbindung von Himmel und Erde. Der Gegensatz, den Koegler beiden Bildern unterlegen möchte, scheint mir also in keiner Weise klar zum Ausdruck gebracht zu sein, ganz abgesehen davon, daß das Knien der Maria nach rechts, wie gesagt, der ganzen Deutung auf einen Empfang im Himmel gradezu widerspricht.

Ich glaube, auch hier ist wie überall die einfachste Deutung die beste. Daß die Szene innerhalb des Weihnachtskreises gesucht werden muß, haben Schneider und Koegler richtig erkannt. Das beweist schon die Stelle, an der sich die Szene befindet. Ein Bild, das in der Mitte zwischen der Verkündigung und der Geburt Christi steht, kann nur ein Weihnachtsereignis darstellen. Es fragt sich aber, ob die Szene dogmatisch-symbolisch gedeutet werden muß, wie es Koegler tut, oder ob man sie nicht einfach episch, d. h. als ein Ereignis oder einen Zustand der Maria deuten kann, der zeitlich zwischen die Verkündigung und die Geburt Christi fällt. Denn daß die kniende Figur nur Maria sein kann, wird wohl heutzutage niemand mehr bezweifeln. Bei keiner anderen Heiligen kommen meines Wissens die Engel vor, die eine Krone über ihrem Haupte halten. Und für die Personifikation der anima fidelis hat Schneider keine Analogie aus der damaligen Kunst beigebracht. Hier spielt wohl in seine Deutung die Erinnerung an die altchristlichen Oranten hinein, die aber als sepulkrale Darstellungen auf einem anderen Blatte stehen.

Man hat sich darüber gewundert, daß bei diesen Weihnachtsdarstellungen die drei Könige und die Hirten als Verehrer des Christkindes über-

gangen sind. Aber die Hirten erscheinen wenigstens im Hintergrunde auf der Geburtsszene, und die Anbetung der Könige sollte vielleicht ursprünglich in dem Tympanon über der knienden Maria dargestellt werden, ist aber später durch eine nicht ganz klare Anbetungsszene ersetzt worden. Jedenfalls kann man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sagen, daß auch die fragliche Darstellung den Weihnachtsvorgängen angehören muß, daß ihre Deutung also unter den Ereignissen vor der Geburt Christi zu suchen ist.

Damit ist aber der Gedanke an die Krönung der Maria im Jenseits von vornherein ausgeschlossen, denn diese fällt zeitlich erst nach der Auferstehung Christi, die den rechten Flügel schmückt. Wenn die Verkündigung auf dem linken Flügel das erste, die Geburt Christi das dritte und die Auferstehung auf dem rechten Flügel das vierte Bild der Reihe ist, so kann das zweite Bild schon deshalb unmöglich eine Szene darstellen, die sich erst nach der Auferstehung ereignet hat. Der nächstliegende Gedanke ist jedenfalls, daß die Reihenfolge der vier Bilder von links nach rechts der zeitlichen Aufeinanderfolge der Szenen entspricht, das heißt, daß die fragliche Szene der Geburt unmittelbar voraufgeht.

Aus demselben Grunde ist auch die Deutung der fraglichen Szene als Anbetung des Neugeborenen ausgeschlossen. Man könnte nämlich annehmen, daß das Knien der Maria und das Musizieren der Engel sich gradezu auf das neugeborene Kind der andern Tafel bezöge, das heißt, daß sowohl die kniende Maria als auch die Engel das Kind auf der Geburtsszene anbeteten. Aber das geht nicht: Erstens weil die Anbetung durch die Engel in den apokryphen Evangelien erst auf die Geburtsszene folgt, die beiden Bilder also umgetauscht werden müßten, wenn die Reihenfolge gewahrt werden sollte. Zweitens, weil Maria dann unmöglich auf beiden Tafeln hätte dargestellt werden können, auf der einen das Kind in den Armen haltend und herzend, auf der andern dieses selbe Kind als Heiland anbetend; das Kind hätte notwendig links noch einmal, und zwar auf der Erde liegend, dargestellt werden müssen. Drittens paßt dazu das Geigen der Engel nicht, denn bei dieser Anbetungsszene sind die Engel immer kniend und betend dargestellt, höchstens fliegen einige in der Luft und singen das Gloria. Orchestermusik verträgt sich nicht mit einer Geburtsszene. Viertens widerspricht der verschiedene Maßstab der beiden Mariengestalten durchaus dieser Deutung. Durch ihn wird mehr als durch alles andere bewiesen, daß es sich um zwei verschiedene Szenen handelt, die zwar in enger Beziehung zueinander stehen, aber nicht Teile eines und desselben Vorganges sind.

Wir haben also einfach zu fragen, ob es eine Szene aus dem Leben der Maria gibt, die der Geburt Christi vorausgeht, aber der Verkündigung folgt, eine Szene, bei der die musizierenden Engel eine Rolle spielen und

die nach der Tradition als besonderes Ereignis oder besonderer Zustand geschildert werden konnte. Das ist nun tatsächlich der Fall. Es handelt sich nämlich um den Zustand der Maria kurz vor der Geburt Christi, um die Erwartung ihrer Niederkunft.

Daß damit in der Tat der Sinn der fraglichen Szene getroffen ist, ergibt sich abgesehen davon, daß sie links von der Verkündigung, rechts von der Geburt eingefaßt wird, schon daraus, daß Maria hier wie gesagt als Schwangere erscheint. Nur die unverhältnismäßige Ausdehnung ihres Leibes, die sich aus diesem Zustande erklärt, macht den Irrtum einiger Kunsthistoriker begreiflich, daß sie nicht knie, sondern stehe. Ob die Erwartung Mariae auch sonst in der Kunst vorkommt, kann ich im Augenblick nicht sagen. Mir ist keine Darstellung bekannt. Sollte dies das einzige Beispiel sein, so müßte man annehmen, daß Grünewald diese Szene nicht aus der bildlichen, sondern aus der schriftlichen Tradition hatte, bzw. daß die Antoniter in Isenheim, als sie dieselbe in das Altarprogramm aufnahmen, sich bei diesem Bilde durch eine schriftliche Quelle inspirieren ließen.

Nach den apokryphen Evangelien und den auf ihnen beruhenden Mariendichtungen des Mittelalters zerfällt das Leben der Maria vor der Geburt Christi in zwei Abschnitte, die durch die Verlobung mit Joseph voneinander getrennt sind. Vor der Verlobung lebt sie mit anderen Jungfrauen im Tempel, nach derselben zunächst drei Monate lang im Hause ihrer Mutter in Nazareth, während Joseph in Bethlehem seinem Zimmermannsberufe nachgeht, dann ebendort mit diesem zusammen.

Für beide Abschnitte ist charakteristisch der lebhafte Verkehr der Maria mit den Engeln und ihr häufiger visionärer Zustand. So heißt es z. B. in dem apokryphen Evangelium de nativitate Mariae von der Zeit vor der Verkündigung: Quotidie namque ab angelis frequentabatur, quotidie divina visione fruebatur, quae eam a malis omnibus custodiebat et bonis omnibus redundare faciebat [12]). Auf diese früheren Engelbesuche bezieht es sich auch, wenn bei der Erzählung der Verkündigung in Kap. VIII gesagt ist: Virgo autem, quae jam angelicos bene noverat vultus et lumen caeleste insuetum non habebat, neque angelica visione territa, neque luminis magnitudine stupefacta. Wäre also auf unserem Bilde Maria nicht schwanger dargestellt, und wäre dasselbe nicht rechts, sondern links von der Verkündigung angebracht, so würde ich keinen Augenblick anstehen, hier einen der Engelbesuche zu sehen, die in der Zeit, wo Maria im Tempel lebte, stattfanden. Jedenfalls kann ihr Knien und Beten sehr gut den visionären Zustand anzeigen und zu der Tafel

[12]) Evangelia apocrypha collegit Const. Tischendorf, 1876, Cap. VII, S. 117.

rechts in Beziehung gesetzt werden. Wenn sie auch nicht gerade zu der himmlischen Glorie emporblickt, so ist sie doch nach rechts gewendet, wo am Himmel ein Lumen caeleste, d. h. die Vision Gott Vaters mit den Engeln, erscheint. Die reiche, goldfarbig erstrahlende, gotische Architektur aber würde dann nichts anderes als den Tempel bedeuten, vielleicht mit besonderem Hinweis auf die goldene Pforte, an die jeder mittelalterliche Beschauer schon dadurch erinnert werden mußte, daß die jungfräuliche Geburt der Maria in dem Wunder von Joachim und Anna nachgebildet war.

Vor der knienden Maria steht eine venezianische gläserne Henkelkanne voll Weißwein, durch welche die Sonne hindurchscheint. Sie erinnert daran, daß Maria bei diesen täglichen Besuchen von den Engeln oder dem Engel gespeist wurde. So heißt es im Evangelium des Pseudomathäus (Kap. X, Tischendorf S. 71): Cotidie cum ea angelus domini loquitur, cotidie de manu angelica escam accepit. Und an der Stelle, wo die Priester und ihre Verwandten ihr Vorwürfe wegen ihrer Schwangerschaft machen (Kap. XII, Tischendorf S. 73): »Confitere sacerdotibus peccatum tuum, quae eras sicut columba in templo dei et accipiebas cibum de manu angeli«. Darauf beziehen sich auch die Verse 770 ff. in dem Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers: die engel gotes von himelrîch / Marien zeigten ofte sich / staete ein engel zuo ir kam / von dem sî trôst und lêre nam / und rehtes lebens ir die wîse / gap und brâht ouch ir die spîse[13]. Übrigens ist es auch möglich, daß die Anbringung des Glasgefäßes sich auf den damals gebräuchlichen Vergleich der jungfräulichen Mutter mit dem Glasgefäß bezieht, durch das die Sonne hindurchscheint, ohne es zu zerbrechen. So heißt es bei Philipp dem Karthäuser Vers 2037: wand als diu sunne durch daz glas / schînt, ez blîbet ungebrochen / alsô het Marîâ belochen / in ir lîp ir kindelîn / daz kom sam der sunnen schin / ûz dem glas von irem lîbe / ân aller slaht gebrest der wîbe /.

Dieselbe Dichtung enthält auch die Erklärung für die beiden Kronen. Die Blumenkrone, die Maria trägt, ist die Brautkrone, das Symbol der Keuschheit: Vers 672 ff: Marjâ was kiusch, Marjâ was reine /, Marjâ truoc die krône al eine / vor allen megdn mit großer tugent / in ir alter und ir jugent. / Die goldene Krone dagegen, die die Engel über ihrem Haupte halten, ist die, welche ihr im Jenseits zuteil werden soll. So sagt der Verkündigungsengel zu ihr, Vers 1578 ff.: vreuwe dich, Dâvîdes tochter schône, / der heilegen und der engel krône / diu wirt gegeben dir ze lône, / vreuwe dich, magt und vrouwe reine, / ûz erwelt hât dich el eine / got ze einer brût erkorn, / in saeleger zît würd der geborn. / der werlt solt du geben lieht / daz en mac

[13]) Erzählende Dichtungen des späteren Mittelalters, hrsg. u. erläutert von Felix Bobertag, in Kürschners Deutsch. Nationalliteratur 10. Bd., 1886, S. 28. Vgl. auch des Priesters Wernher Driu liet von der maget (Wien 1860) v. 1207 u. 1248.

erleschen niht. / du solt werden ein kerzenstal, / daz in die werlt liukt überal. / dô wirt ouch der engel schar / in dem himel ervüllet gar. Dachte Grünewald an diese Verse, als er den Oberkörper der Maria in hellem Lichtschein erstrahlen ließ?

Am meisten wird man aber an das Kolmarer Bild erinnert durch die Schilderung, die Maria auf das Ansinnen der Priester, sich zu verheiraten, von ihrem himmlischen Brautstande macht, Vers 936: sî sprach: ich hân einn man erkorn, / daz hoeher man noch nie geborn / worden ist ûf al der erden, / alsô edeln und alsô werden. / er ist künic unde hêrre, / von sînem lîp sag ich iu maere. / sin künicrîche ist sô gestalt, / dâ wirt nimmer niemen alt, / ... 960: dâ ist ewiges liehtes schîn, / schoener dan diu sunne sî / tûsend stunt und ouch der mâne, / der beider lieht ist man dâ âne. / mîn briutgom und der hêrre min, / der gît dem lande schoenen schîn. / 972: dâ ist staeter engel sanc / und ouch süezer harpfen klanc. / die engel und die sêlen singent, / die sêlen mit den engeln springent. / manger slahte seitenspil / dâ ist und süezes dônes vil, / lîren, harpfen und gîgen. / niemen mac da lobes geswîgen. / min briutgom vüert den reigen dâ, / die heilegen tanzent alle nâ ... Vers 994: dâ trinket man den kyperwin, / der schenke ist der briutgom mîn / ... Vers 1002: ouch sint in dem selben lande / schoene bluomen manger hande, / der bluomen art der ist alsô, / swer sî siht, der ist immer vrô. / balsamît und cynamône / des ist dâ vil zu einer krône / ...

Scheint es nicht geradezu, als ob Grünewald diese Verse vor Augen gehabt hätte, als er sein Bild komponierte? Die geigenden und lobsingenden Himmelsbewohner, die von dem Engel dargebrachte göttliche Speise, der Zyperwein, die beiden Kronen, deren eine aus Blumen besteht, das Licht und der Glanz, alles findet sich hier wieder. Und wenn man das Engelkonzert genauer ansieht, sind da nicht außer den größeren Engeln und den Cherubim auch kleine nackte Kinder dargestellt, die beten und lobsingen, und unter denen vielleicht die Seelen gemeint sind, die beim Bruder Philipp von den Engeln ausdrücklich unterschieden werden?

Es spricht wohl nur scheinbar gegen den Zusammenhang des Bildes mit dieser Dichtung, daß die zitierten Schilderungen sich genau genommen auf die Zeit beziehen, wo Maria noch im Tempel lebte. Denn der göttliche Brautstand, den der Bruder Philipp in so poetischen Worten schildert, dauerte doch nach der Anschauung der Kirche auch nach ihrer Vermählung mit Joseph fort. Das lehren am deutlichsten die Worte des Karthäuserbruders Philipp, Vers 1528ff., die sich auf die Zeit unmittelbar nach der Vermählung beziehen: dô Mariâ dâ heime was, / alles des sî phlac was daz: / die heilegen schrift sî gerne las, / ir gebetes ouch niht vergaz, / diu werc,

diu sî gelernet haete / in dem tempel, worht sî staete. / die sieben megde kiusch und reine, die mit ir wâren, alle gemeine / ouch lâsen, betten unde worhten / und lebten gar in gotes vohrten. / oft und dicke sî daz sâhen, / daz zę sant Marîen kâmen / die engel gotes von himelrîche / und reten mit ir schînbarlîche, / ouch trôsten unde lêrten sî / und stuonden ir mit triuwen bî.... Diese Schilderung steht allerdings unmittelbar vor der Erzählung von der Verkündigung. Aber Maria war damals schon als Vermählte, deren Ehe nur noch nicht vollzogen war, im Hause ihrer Mutter in Nazareth, und man sieht daraus, daß sich der Dichter die Engelbesuche auch noch außerhalb des Tempels fortgesetzt denkt. Genauer hätte es ja freilich der Schilderung der Apokryphen entsprochen, wenn Grünewald in der Gesellschaft der Maria die sieben (oder fünf) Jungfrauen dargestellt hätte, die ihr damals, zur Garantie ihrer dauernden Keuschheit, als Ehrendamen beigegeben waren, und mit denen sie tagsüber arbeitete, in der Nacht schlief. Aber dann hätte er auf die Engel verzichten müssen, und diese mochten ihn der poetisch-phantastischen Wirkung wegen mehr reizen. Wenn nun auch von Engelbesuchen nach der Verkündigung meistens nichts verlautet, so war doch der Gedanke, daß die Engel, an deren Verkehr Maria nun schon jahrelang gewöhnt war, sie auch während der Schwangerschaft besuchten, so naheliegend, daß man Grünewald die geringe Erfindung wohl zutrauen darf, die zu der Übertragung einer Vorstellung von einem etwas früheren Zeitpunkt auf einen etwas späteren notwendig war. Übrigens muß auch eine Tradition bestanden haben, wonach Maria kurz vor ihrer Niederkunft Besuche von den Engeln empfangen hat. Das geht aus Joh. Andr. Schmids Prolusiones Marianae (1733) hervor, der mit Berufung auf ältere Quellen folgendes Gebet der Jungfrau zitiert: O felix illa hora, in qua videbo te deum meum ex me natum, quando te meis bracchiis dulciter adstringam, ore meo deosculabor et lacte meo pascam? Man könnte diese Worte der betenden Maria unseres Bildes geradezu in den Mund legen und ihre Beziehung zu der Gruppe rechts durch die Annahme erklären, daß sie, die Schwangere, eben während des Gebetes die Vision hätte, die dem Bilde rechts entspricht. Und unmittelbar nach diesem Gebete heißt es: Asserunt ulterius, qui quidvis fingendi licentiam sibi sumunt, post preces prima vigilia noctis venisse de coelo lucem splendidissimam, quae solam virginem cooperuit et magnam multitudinem angelorum coelo descendisse et apud parturientem dulciter cecinisse.

Auffallend erscheint es freilich, daß der Maler Maria hier offenbar noch im Tempel lebend gedacht hat, wie man aus der reichen Durchbildung der Architektur entnehmen darf. Denn das Haus der Anna hätte er wohl kaum in so reichem Schmucke erglänzen lassen. Aber bei der notorischen Vorliebe Grünewalds für diese üppigen gotischen Architekturformen ist es doch

sehr begreiflich, daß er hier den Tempel — so wie er ihn sich dachte — nicht missen wollte, obwohl er chronologisch eigentlich nicht am Platze war, da Maria die Zeit ihrer Schwangerschaft nicht im Tempel verlebte. Es wäre wohl nicht methodisch, gerade bei einem Künstler wie Grünewald, der sich auch in dem Nachbarbilde, wie wir gesehen haben, bei der Schilderung der Lokalität gewisse Freiheiten erlaubte, eine pedantische Beobachtung der Zeiten und Orte vorauszusetzen.

Bei einem großen Wandelaltar, der durch wechselndes Auf- und Zuklappen der Flügel — je nach den Kirchenfesten — ein ganz verschiedenes Aussehen annehmen konnte, liegt es nahe, eine Beziehung der Darstellungen zu den Kirchenfesten anzunehmen. Zweifelhafte Deutungen einzelner Altarbilder können dadurch bestätigt werden, daß sie eine solche Beziehung ermöglichen. Daß sich die Verkündigung auf das Fest der Annuntiatio Beatae Mariae Virginis (25. März), die Geburtsszene auf das Weihnachtsfest, die Auferstehung auf das Osterfest bezieht, ist selbstverständlich. Es waren drei freudige Feste, an denen natürlich alle drei Bilder mit ihrem freudigen Inhalt gezeigt werden konnten. Aber auch das hier in Frage stehende Bild entspricht einem Kirchenfest, nämlich dem Fest der Erwartung Mariae, Expectatio B. M. V. Das ist zwar keines der großen und allgemeinen Marienfeste, aber doch ein Partikularfest, das möglicherweise in Isenheim von den Antonitern gefeiert wurde. Es war zuerst in der spanischen Kirche gebräuchlich und fiel auf den 18. Dezember. Ursprünglich war auf diesen Tag die Verkündigung gelegt worden, so daß die Schwangerschaft der Jungfrau nur sechs Tage gedauert hätte. Die römische Festordnung dagegen legte die Verkündigung entsprechend der natürlichen Ordnung der Dinge neun Monate vor die Geburt, d. h. auf den 25. März. Als dann die spanische Kirche sich der römischen Festordnung anschloß, behielt sie doch den 18. Dezember als Festtag bei, nur machte sie ihn zum Tage des Erwartungsfestes. Oder mit anderen Worten, die Woche vom 18. bis 24. Dezember wurde als die Erwartungswoche bezeichnet. Es ist mir nicht bekannt, ob das Fest damals auch in Deutschland gefeiert wurde. Wäre das der Fall gewesen, so würde jedes der vier gleichzeitig sichtbaren Bilder einem freudigen Kirchenfest entsprochen haben, und die engen kompositionellen Beziehungen der beiden mittleren Bilder zueinander würden sich durch die engen Beziehungen zwischen Erwartung und Erfüllung und durch die zeitliche Nähe der beiden Feste zur Genüge erklären. Handelt es sich doch eigentlich nur um zwei Stadien desselben Ereignisses. Damit wäre auch der Zusammenhang mit der Liturgie hergestellt, auf den man jetzt mit Recht so viel Wert legt.

Nun hätte Grünewald ja wohl die beiden Weihnachtsereignisse auch bloß auf Grund der Evangelien und Apokryphen schildern können. Wenn

aber besonders in unserem Bilde Züge vorkommen, die in diesen nicht vorgebildet sind, sich aber in einer späteren poetischen Quelle nachweisen lassen, die damals notorisch viel gelesen wurde, so ist es gewiß sehr wahrscheinlich, daß der Maler oder zum mindesten seine Auftraggeber, die Antoniter von Isenheim, diese Quelle auch wirklich gekannt und bei der Aufstellung des Programms benutzt haben.

Das Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers, dessen erste Fassung man nicht bestimmt datieren und lokalisieren kann, ist weitaus die schönste der mittelalterlichen Mariendichtungen, die sich erhalten hat, ein Werk, in dem die ganze rührende und naive Stimmung der mittelhochdeutschen religiösen Dichtung weiterlebt. Obwohl, wie man jetzt annimmt, im 14. Jahrhundert entstanden[14]), war das Werk doch noch im 15. Jahrhundert in den verschiedensten Teilen Deutschlands sehr bekannt. Das geht aus den zahlreichen mundartlich verschiedenen Handschriften aus dieser Zeit, die sich erhalten haben, hervor. Wer Beschreibungen daraus gelesen hat wie die von der körperlichen Erscheinung der Maria oder von den Freuden des Himmelreiches, der wird nicht daran zweifeln, daß gerade Maler durch diese reichen und anschaulichen Schilderungen mächtig gefesselt werden mußten. In der starken Betonung der Lichterscheinungen, in der Ausmalung gewisser landschaftlicher Züge, z. B. der Blumen, zeigt die Dichtung so viel Berührungspunkte mit Grünewalds Kunst, daß es wohl eine Art kongenialer Begabung war, was den Maler zu dem Werke des frommen Dichtermönchs hinzog. Auch sonst kann man manche Beziehungen zwischen beiden nachweisen. So läßt z. B. Grünewald die Verkündigung abweichend von der gewöhnlichen Sitte nicht in einem Gemache, sondern in dem Chor einer gotischen Kirche vor sich gehen. Beim Bruder Philipp aber heißt es Vers 517ff., wo von der Überbringung der kleinen Maria in den Tempel die Rede ist,: die priester und die Pharisê / heten in der alten ê / begunnen eines niuwen sites: / got erbuten si dâ mite / sînen dienst, der was alsus. / sî heten bî dem tempelhûs / gemachet hiuser mangerslaht / gelîch n â c h e i n e s c h ô r e s a h t. / reine megt sî drin enphiengen, / die gotes dienst dar inne begiengen. . . .

Vielleicht ist es für die Beurteilung Grünewalds wichtig, daß wir ihn nach der vorgeschlagenen Deutung nicht mehr als einen Illustrator dogmatisch-mystischer Theorien aufzufassen haben. Er war wohl nur ein einfacher gläubiger Kirchenmaler, der allerdings seine Apokryphen und die mittelalterliche religiöse Poesie kannte. Da er keine besonderen geistigen Anstrengungen zu machen brauchte, um einen entlegenen theologischen Inhalt zu bewältigen, konnte er seine ganze Kraft für die malerischen Probleme freibehalten, deren Lösung ihn unsterblich gemacht hat.

[14]) Vgl. Juvet in Braunes und Pauls Beiträgen z. Gesch. d. deutsch. Sprache u. Litt. 29. 128, der als Heimat des Dichters das nassauische Lahntal wahrscheinlich macht.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 3 a] Item in sant Künegund wochen [= 27. Februar — 5. März] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 100.

Item in sant Gregorii wochen [= 6.—12. März] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, die summa Macht ℔ 300.

Item in derselben wochen hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 14 karren fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Merckel, des Swerczels eydem, Macht ℔ 1 dn. 26.

Item in vnsser lieben frawen wochen Anuncciacionis zu latein genannt [= 20.—26. März] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 36 karren fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Michelen, des Swerczels eydem, Macht in summa ℔ 4 dn. 24.

Item in der wochen vor dem heiligen palmtag [= 27. März bis 2. April] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 4 fuder fulstein mit 2 pferden dem Fricz Pülln zum Galgenhoff, ydes zu 8 dn., 6 fuder auch mit 2 pferden dem Michelen, ydes auch zu 8 dn., Macht als in summa ℔ 2 dn. 20.

Item in der osterwochen [= 10.—16. April] hat hingeben stein Ewerhart Stegerwalt Fricz Pühel zu dem Galgenhoff 2 fuder fulstein, ydes zu 8 dn., Item dem Michelein 10 karren fuder, ydes zu 4 dn., mer 3 quader, ydes zu 4 dn., Item dem Stocker 1 fuder zu 12 dn., Item mer 3 quader, gerechnet fur 4 quader, ydes fur 4 dn., Macht ℔ 3 dn. 6.

Item in derselben wochen Küncz Lang vnd Johanns haben hingeben stein auf dem kirchoff dem Vlrich Reck, darfur hat er geben, Macht ℔ 2 dn. 6.

Item mer hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, an Müncz, Macht ℔ 300.

Item in der nechsten wochen vor sant Walpurg[is] tag [24.—30. April] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, an Müncz, Macht ℔ 200.

Item mer haben hingeben Kuncz Lang vnd Johanns 8 quader, yden zu 12 dn., Item mer fur fulstein hat mir der Johanns geben 2 ℔ 20 dn., Macht ℔ 5 dn. 26.

Item Ewerhart Stegerwalt hat stein hingeben 2 fuder, ydes zu 8 dn., dem Friczen Pühel, Item 5 fuder, ydes zu 12 dn., dem Kuncz Walther, Item 3 quader, ydes zu 4 dn., dem Michelein, Macht ℔ 2 dn. 28.

Summa Macht 923 ℔ 16 [dn.].

Summa Summarum als einnemens von Walpurg[is] im 62. Jar piß auf Walpurgis im 63. Jar Macht als in summa

4202 ℔ 6 dn.

Blatt 3 b leer.

Blatt 4 a] In der wochen Floriani vnd Gothardi [= 2.—8. Mai] auß geben Anno domini MCCCC⁰ LXII Jar.

Item hernach volget das auß geben noch der nechsten rechnung, die do gestympt ist auf sant Walpurg[is] tag (= 1. Mai) Anno domini M⁰ CCCC⁰ LXII Jar von des pawes wegen zu sant Laurenczen kirchen, das von wochen zu wochen hernach geschriben stet:

Czu dem ersten In der nechsten wochen noch Walpurgis [2.—8. Mai]

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schrollen czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt.

Item 1 pfert hat man gehabt zu dem abrewmen[81]) 4 tag, yden tag 22 dn. Item eim Jungen, der mit dem pferd vnd karren gefaren ist, 4 tag, yden 3 dn. Item 1 tagloner 4 tag, yden 15 dn., Macht ℔ 16 dn. 4.

---

81) Über die Bedeutung des Wortes siehe oben Beilage II zur Einleitung.

Item mer geschankt den steinprecheren, do sie den herren des rats gehorsam thetten [82]), auch das sie den vndern [83]) helffen zu stünden aufladen vnd sust, warczu man ir darff, vnd in geben in summa, Macht ℔ 1.

Sust ausgeben.

Item 20 dn. vmb pappir meyster Hanßen in die hutten. Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir. Item 3 dn. vmb ein smirlagelen [84]) auf den Steynpruch. Item 24 dn. mir vmb pappir, darauf ich schreyb, Macht ℔ 1 dn. 26.

In sant Pangracij wochen [= 9.—15. Mai] ausgeben.

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 6 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen, Hanns Francken vnd Fricz Hohenfelser, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt. Item aber 1 pfert gehabt zu dem abrewmen 5 tag, yden 22 dn. Item 1 Jungen, der mit dem pferd vnd karren gefaren ist, 5 tag, yden 3 dn. Item 1 tagloner 5 tag, yden 15 dn. Item dem Jüngen 6 dn. zu tringkgelt, Macht als in summa ℔ 20 dn. 15.

Summa der zweyer wochen Macht 109 ℔ 6 dn.

Blatt 4 b] In der wochen vor sant Vrbans tag [16. bis 22. Mai] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 6 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Vlrich 4 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schrollen 6 taglon zu 19 dn. Item 3 ge-

---

[82]) Über diese eidliche Verpflichtung der Steinbrecher oder Bergleute am Reuhelberg siehe Tucher, Baumeisterbuch a. a. O. S. 80. Sie hatten sich u. a. zu verpflichten, nur Steine von bestimmter, vorgeschriebener Größe zu brechen, sie nur in der Stadt an einem Mustermaß (»stab«) eichen zu lassen, dem Baumeister ein Vorkaufsrecht einzuräumen usf.

[83]) d. h. in der Bauhütte.

[84]) smirlagel ist ein Fäßchen mit Schmiere zum Einölen der Winden usw.

sellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 8.

In der crewcz wochen [= 23.—29. Mai] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langer vnd Hanns Francken, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item aber eim gesellen 4 taglon vnd ein halbs zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 19 h. 1.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item dem Prünner am Vischpach czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht als in summa ℔ 44 dn. 16.

Kalch käufft.

Item 8 sumer kalch, czalt ydes fur 2 ℔, dar von zu messen[86]) 8 dn.; an im allen gen herabe 5 dn., Macht ℔ 16 dn. 3.

Sast ausgeben.

Item 26 dn. vmb 1 scheffelen mit pech ader harcz; hat der Johanns käufft in die hütten. Item wer 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den pergk, Macht 1 dn. 5.

Summa der zweyer wochen Macht 155 ℔ 28 dn. 1 haller.

Blatt 5 a] In der wochen vor pfingsten [= 30. Mai bis 5. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen vnd eim lawberhäwer[87]), ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu

[85]) Über den »sumer«, Sümmer, Simra, eigentlich ein Nürnberger Fruchtmaß, vgl. Schmeller-Fromann, Bayerisches Wörterbuch, 2. Ausg., Bd. II, Sp. 283.

[86]) Die Stadt besaß zwei dem Rate verpflichtete »Kalkmeßer«, an welche Gebühren für das »Meßen« des Kalks zu zahlen waren Die Kirchenmeister bezogen wohl ihren Bedarf aus den städtischen Kalköfen zu Leinburg. Über diese vgl. Tuchers Baumeisterbuch S. 89.

[87]) Der die feineren, laubähnlichen Verzierungen (Krabben usw.) an Fenstern, Fialen, Wimpergen usw. ausführt. Sein Lohn war immer ein erhöhter.

20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 6 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 1. h. 1.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item dem furknecht 8 dn. zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Den Czymmerlewten.

Item Meyster Deocarus 6 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 6.

Kalch kaüfft.

Item 9 sumer 1 halbs 1 firtel kalch czalt zu 2 ℔, davon 10 dn. zu messen, Macht ℔ 19 dn. 25.

In der heiligen pfingst wochen [= 6.—12. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen vnd Kuncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Muncz in summa ℔ 14 dn. 8.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 3 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 3 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 3 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 8.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 9 fur, yde fur 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 13 dn. 14.

Den Czymerlewten.

Item Meister Deocarus czalt 3 taglon zu 24 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 9 dn. 17.

Sust außgeben.

Item 8 dn. vmb smer. Item 4 dn. vmb wagens mir zu den karren vnd zu winten hynnen zu smiren, Macht als in summa dn. 12.

Summa der czweyer wochen Macht 183 ℔ 19 dn. 1 haller.

Blatt 5[b]] In sant Veyts wochen [= 13.—19. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 4 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 1 lawberhawer 4 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 26 dn. 29

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 4 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 20.

Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 1 fur zu 44 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Den Czymmerlewten.

Meister Deocarus 4 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14. dn. 11.

Sust auß geben.

Item 1 newe scheyben gemacht zu dem kleynen kriglein [88]), darfur geben dn. 7.

Dem Seyler.

Item Meister Mertein Wernher, dem seyler, czalt ein groß seyl in den steinpruch, hett an der wage [89]) 200 ℔, ydes ℔ fur 5 dn. 1 haller. Item den knechten 10 dn. zu tringkgelt. Item 4 dn. dar von zu wegen, Macht ℔ 37 dn. 4.

In sant Johanns wochen des tewffers vnßers herren [20.—26. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen vnd 1 lawberhawer, ydem

---

88) kriec nach Lexer, Mhd. Handwörterbuch I, 1727: großes Hebegerät, Haspel, Winde. In der Bedeutung von Winde auch in Tuchers Baumeisterbuch. Obiges ist das Deminutiv.

89) d. h. der Stadtwage. Für das Wiegen des Seils war die gleich folgende Gebühr (4 dn.) zu zahlen.

5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Item 1 pferd genüczt 3 tag, yden 22 dn. Item 1 Jungen 3 tag, yden 3 dn., der mit dem pferd vnd karren gefaren ist. Item 2 dn. dem Jungen zů tringkgelt. Item ein czymmerman gehabt 1 tag, der Inn ein rinnen hat gemacht, im geben 24 dn., facit ℔ 19 dn. 11.

Stey[n]furer.

Item Merckel Reyder 13 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 19 dn. 10.

Den Czymmerleuten.

Item Meister Deocarus 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 8.

Holcz käufft.

Item 2 fuder holcz hat Meister Deocarus kaufft zu walczen, zu der wintten zu schiben, vnd in die hütten [zu] nützen zu den steyn, darfur geben 2 ℔ 18 dn. Item fur 1 hundert hölczener negel geben 8 dn. Item 1 ℔ 26 dn. geschenckt fur 4 firtell weinß meister vnd gesellen, do sie die wintten schuben, zu vertrincken, Macht als in summa ℔ 4 dn. 22.

Samma der zweyer wochen Macht 192 ℔ 24 dn.

Blatt 6ª] In sant Peters vnd Paüls wochen [= 27. Juni — 3. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen 2 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Meister Künradts knecht 2 taglon vnd 1 halben zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 25 dn. zu padgelt, Macht ℔ 26 dn. 29.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 4 taglon zu 19 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 11 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu vertringken, Macht ℔ 16 dn. 12.

Den czymmerlewten.

Item Meister Deocarus 2 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 17 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 15.

Negel kaüfft vnd zalt. Item 1000 pünnegel [90]) genummen zu der Annan Cöplin, ye 100 zu 12 dn. vnd 1 haller. Item 200 genummen zu dem Peter Senßensmit, auch pünnegel, ydes 100 czalt zu 13 dn.; zu der wintten hat man sie genütczt vnd domit bedeckt, Macht als ℔ 5 dn. 1.

Sust außgeben.

Item 8 dn. vmb 1 ℔ smers in den steinpruch. Item 4 dn. fur kolen in die hutten, domit sie abreyßen. Item 2 dn. [den] gesellen vmb 1 Moß pirß, die do aber hulffen an der wintten schyben, Macht dn. 14.

Summa Macht 78 ℔ 11 dn.

Blatt 6[b]] In sant Kylians wochen [= 4.—10. Juli] auß geben.

Den Steynmetzen.

Item Meister Künradt von Regenspürg was hie zwüe wochen vnd etzliche tag, do Meister Hanns Pawer kranck vnd gestorben was; do gab ich im 20 ℔ von geheyß wegen Herren Hannßen Volkamer. Item Meister Hannßen Jungen czalt 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, der pey im auf der Mawer arbeit, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns [vnd] Heinczen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item mer czwen tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. czweyen geschenckt fur 1 firtel weins, do sie anhüben zu setzen vnd auf den winten pawmen stigen vnd zu den scheiben besahen. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht als in summa ℔ 64 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 25.

---

[90]) Eiserne Nägel für Latten (bün; vgl. Schmeller-Fromann, Wörterbuch Bd. I, Spalte 246). Der Gegensatz ist »halb- oder spangennegel«, die um ein Drittel billiger sind.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde zu 44 dn. Item dem furknecht 8 dn. zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, czalt ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 5 dn. 16.

Negel kaüfft.

Item 400 halpnegel czalt der Annan Köplin, ydes 100 fur 8 dn., genüczt auch zu dem dach auf die Wintin, Macht ℔ 1 dn. 2.

Sust auß geben.

Item 8 fuder sant, czalt ydes zu 4 dn. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir zu den karren vnd zu der Winttenl Macht ℔ 1 dn. 7.

Summa Macht 111 ℔ 16 dn.

Blatt 7 a] In sant Margaretha wochen [= 11.—17. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Lang, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item mer 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Sust auß geben.

Item 4 fuder sancz, czalt ydes fur 4 dn., Macht dn. 16.

In sant Maria magdalena wochen [= 18.—24. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Lang, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 17 dn.

Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 25.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 7 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 10 dn. 16.

Item mer 1 fuder czwickstein [91]) gefürt mit 3 pferden, darfur geben 1 ℔ 18 dn. Item aber mer 1 ander fuder, auch czwickstein, darfur czalt vnd geben 1 ℔ 15 dn., Macht als in summa ℔ 3 dn. 3.

Eyßen kaüft.

Item von Michel Probst ader Swob kaüfft 1 plech, gehort zu dem winttenpawm auf dem steinpruch; wüg an der wag 4 ℔ Minus 1 firdung, ydes ℔ czalt fur 3 dn. 1 haller, Macht ℔ 1.

Summa der czweyer wochen Macht 146 ℔ 12 dn.

Blatt 7 b] In sant Annan vnßer lieben frawen Muter wochen [= 25.—31. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas vnd Hanns Francken, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 ℔ 1 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 45 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item man gabe Inn allen vrlawb [92]), Macht ℔ 20 dn. 7.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt 15 fur, yde fur 44 dn., dem Andreas Volkamer, Pfleger in dem sichgraben. Item 8 dn. dem knecht zu vertringken, Macht ℔ 48 dn. 28.

Sant furer.

Item 8 fuder sancz, czalt ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 2.

---

[91]) Die Bedeutung bei Tucher, Baumeisterbuch a. a. O., Wörterbuch, unter zwickstein (kleine Steine, womit die Löcher im Pflaster »außgezwickt« werden) ist offenbar hier nicht passend. Eher wäre zu vergleichen der Ausdruck bei Schmeller, a. a. O. II, Sp. 1173: Eine Mauer verzwicken = sie mit eingefügten Stücken ausbessern.

[92]) d. h. sie wurden entlassen. An ihre Stelle traten die weiter unten genannten Steinprecher.

Sust ausgeben.

Item 2 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

Dem Smit.

Item Meister Vlrich, der stat sloßer, hat die thür angehangen mit alten panden auf dem kirchoff pey sant Künegund capeln[93]), darzu hocken vnd nagel gemacht vnd die sewl zu der Mawer gepunden, darfur zu lon 16 dn. Item mer ein scheiben gepüchst[94]) in den steinpruch, zu lon 1 ℔ 2 dn. Item mer gemacht 4 schlussell, 1 zu der ölltruhen, der (!) andern zu der tawffthür, den drytten zu der thür, do man get auf die grossen orgeln, den virden zu der snecken, da man gett auf die clein orgeln, yden czalt zu 6 dn., Macht ℔ 2 dn. 12.

In sant Oswalt wochen [= 1.—7. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 1 wochenlon, wenn er in der wochen hie was, vnd im geben 8 ℔. Item Seynem sün Mathes czalt 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 60 dn. 23.

Den Steynprecheren[95]).

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item Steffan Enttel von Laüffenholcz, Hanns Paternoster von Werd, Heincz Paternoster von Nurenberg, seim sün, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckell Jorg von Lauffenholcz 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt Andreas Volkamer, pfleger in dem sichgraben, 12 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 40 dn. 4.

Santfurer.

Item 2 fuder sancz, ydes czalt zu 4 dn., Macht dn. 8.

---

93) Eine heute abgebrochene kleine Kapelle südlich der Lorenzer Kirche.

94) Das Wort vermag ich nicht sicher zu erklären. Bei Tucher kommt püchseeisernes Beschläge vor.

95) Es sind dies die neuen Leute an Stelle der Entlassenen (vgl. die vorausgehende Woche).

Sust außgeben.

Item 1 ℔ smer czalt zu 9 dn., zu den scheyben, Macht dn. 9.

Summa der czweyer wochen Macht 237 ℔ 11 dn.

Blatt 8 a] In Sant Laurenczen wochen [= 8.—14. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 8 ℔. Item Seynem süne Mathes czalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 48 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halben zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 7 hl. 1.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein 2 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er ein pogstall [96]) gemacht hat zu eynem fenster, Macht ℔ 1 dn. 13.

Plech vnd negel czalt zu eyner rinnen.

Item Meister Paulus Heß, dem flaschner pey sant Martha, czalt 5 ℔ vmb plech vnd fur lon, das er die rynnen gemacht hat vber sant Deocarus altar [97]). Item mer 15 dn. vmb 300 negel darzu genüczt, Macht ℔ 5 dn. 15.

---

[96]) Das ist Bockgestell, hölzernes Gerüst beim Bau. Schmeller-Fromann II, Sp. 745.

[97]) Was es mit dieser »Rinne« über dem Deokarusaltar für eine Bewandtnis hat, läßt sich schwer sagen. Im April 1464 ist gleichfalls von der »neuen Rinne« oben über dem Altar die Rede, die man mit Pech aussgoß. Daß der (schon 1406 konsekrierte) Altar nach Vollendung des Chors seinen Platz daselbst (wahrscheinlich in einer der nördlichen Seitenkapellen) fand, wissen wir aus den Notizen über die Weihe des Chors und seiner Altäre (vgl. oben am Schlusse der Einleitung). Ob etwa an Vorkehrungen zum Schutze gegen die Bauarbeiten, bei welchen der Altar damals besonders gefährdet schien, zu denken ist? (Heute befindet sich der Altar nicht mehr an dieser Stelle der Kirche). In der Michaeliswoche 1462 wird auch ein »teffel vber s. Deocarusaltar« erwähnt, an welchem ein Zimmermann 4 Tage arbeitete. (Mit der Geschichte des Deocarusaltars, seiner Schnitzereien und Malereien haben sich neuerdings Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildhauerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh,, Straßburg, 1904, S. 77 ff. und

Walthawer czalt.

Item Peter von Vischpach, der stat walthauer, hab ich czalt 4 pretten, yden fur 40 dn. Item mer 8 rygel[98]), yden fur 20 dn., das hat man als auß der pewnt[99]) genummen. Item 12 dn. davon zu fure geben von der pewnt biß auf den kirchoff, Macht ℔ 11 dn. 2.

Item mer czalt dem Regenpogen fur 1 stentner[100]) 28 dn. Item fur 3 prückholczer, ydes fur 8 dn., genützt zu dem rüsten, Macht ℔ 1 dn. 22.

Pretter kaüfft.

Item 23 pretter kaüfft auf dem marckt vnd czalt ydes zu 13 dn., die waren thennen vnd hetten pey 20 schühen, Macht ℔ 9 dn. 29.

Summa Macht 115 ℔ 1 haller.

Blatt 8 b] In sant Sebolt wochen [= 15.—21. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 8 ℔. Item Seynem süne Mathes 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item Vlrich 5 taglon zu 22 dn. Item Meister Künradt knecht 3 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, facit ℔ 47 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert gehabt 1 tag, im geben 20 dn. Item 1 tagloner geben 1 tag 15 dn., wenn sie veyeren nicht sant Seholttag au fdem steynpruch, Macht ℔ 17 dn. 11.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 3 fur, yde zu 44 dn., Macht ℔ 4 dn. 12.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 3.

Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg, 1908, S. 65 ff. eingehend beschäftigt.)

98) Vgl. oben die Anm. zu Beilage II der Einleitung.

99) Die Peunt ist der städtische Bauhof.

100) Ständer, Stender nach Schmeller-Fromann II, 768 ein dicker Pfahl oder Pflock. Unten heißt es einmal: stantner ader sewln.

Eyßen käufft.

Item czalt der Annan Köplin 5 werckschin [101]), yde zu 23 dn., die hat man genützt zu clammeren in die fenster äußen in die winpron [102]) ader die lawber mit verpünden, Macht ℔ 3 dn. 25.

Sust außgeben.

Item 2 püschell stroees käufft, darfur geben vnd czalt, Macht dn. 5.

Summa Macht 75 ℔ 3 dn.

Blatt 9 a] In sant Bartholomeus wochen [= 22. bis 28. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer zalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 taglon[er], ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 9 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 13 dn. 14.

Holcz käufft.

Item dem Regenpogen czalt 7 prückhölzce[r], ydes zu 8 dn., die waren pey 30 schuhen lang, gehoren zu dem rusten, Macht ℔ 1 dn. 26.

Eyßen kaufft.

Item 1 schin dewhell [103]) der rosen (!) [104]) czalt dem

[101]) Zur weiteren Verarbeitung zubereitete, schmale Platten von Roheisen, vgl. Lexer II, 746 und III, 771

[102]) Das Wort, welches in dieser Form weder Schmeller noch Lexer kennen, dürfte wohl gleicher Bedeutung mit dem heute gebrauchten Wimperg (Windberg) sein.

[103]) schin ist eine dünne Lamelle von Holz oder hier Eisen, dewhel, deuchel, das aus dem Roheisen im Frischfeuer ausgeschmolzene Eisen. Schmeller-Fromann II, 425 und I, 498.

[104]) »Der rosen« vermag ich nicht sicher zu erklären. Vielleicht handelt es sich um ein Warenzeichen oder eine Fabrikmarke. Weiter unten (V, 5 a) kommt einmal »1 große dewhel schin (Eisen) d e r s i c h e l l« vor. Vielleicht war in die Eisenbarren, um die Herkunft bzw. Güte zu kennzeichnen, eine Rose oder Sichel gestempft. Tucher S. 98 unterscheidet das teuere »groß deuchel eisens« von dem billigeren »deuchel des klein eisens«, dann »stabeisen« und »löbnisch eisen« (aus Leoben ?).

Peter Senßensmitt vntter den huttern [105]), genützt zu eynem großen nagel in die scheyben in den windenpawm, darfur geben 1 ℔ 12 dn. Item zu machelon darvon von dem großen nagel 1 ℔. Item 2 große pannt vmb den windenpawm gemacht vnd negel darzu geben zu lon 2 ℔ Meister Vlrichen, dem statschloßer, Macht ℔ 4 dn. 12.

Sant furer.

Item 3 fuder sant, czalt ydes zu 4 dn., Macht dn. 12.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir czalt, auf den steinprüch geschickt, Macht dn. 4 hl. 1.

Preter kaüfft.

Item 26 preter kaüfft auf dem marckt, ydes czalt zu 8 dn., die waren thennen, die hetten pey 18 schuhen, Macht ℔ 6 dn. 28.

Summa Macht 79 ℔ 17 dn. 1 haller.

Blatt 9 b] In sant Egidien wochen [= 29. August bis 4. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 14 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 24.

Holtz kaufft.

Item 1 fuder püchen stangen zu retteln [106]) vnd hebrigel gekaufft auf dem marckt, darfur geben, Macht ℔ 1 dn. 15.

Dem Smid.

Item Peter Smid pey sant Martha hat gespiczt in die hütten 3400 spiczen, ydes hündert fur 12 dn. Item 18 exczt

---

[105]) Straße in Nürnberg, heute Kaiserstraße.

[106]) Wohl zu Raidel (= Holz von der Dicke eines Prügels oder Knüttels) gehörig, Schmeller-Fromann II, 53. Hebrigel sind Hebstangen für die Steinmetzen und Steinbrecher.

gestehelt [107]), yde fur 12 dn. Item 14 klein klammeren, yde zu 4 dn. Item 2 große klammeren, yde zu 8 dn. Item 2 newe lange pintkellen [108]), fur yde 4 dn. Item 4 newe mesel [109]), fur yden 5 dn. Item 10 mesel gestehelt, fur yden 3 dn. Item 1 eychen prett beslagen mit czweyen eyßeren panten, zu lon 12 dn. Item 6 dn. dem knecht zu tringkgelt. Item mer hat er gespiczt auf den Steynpruch pey Peter Schrollen 1600 spiczen, ydes hundert czalt zu 12 dn. Item 2 hawen gespiczt, darfur 2 dn. zu lon. Item 2 perckeyßen [110]) gestehelt, fur 1 zu lon 12 dn. Item 5 eyßeren keyl gesweyst, zu lon 5 dn. Item 22 newe eyßeren keyl gemacht, zu lon von ydem 8 dn. Item pey Meyster Ewerhart Stegerwalt hat er gespiczt 600 spiczen, ydes fur 12 dn. Item 10 dn. fur ein pant an den winttenpawm auf dem steinpruch. Item 14 dn. fur negel, die er darzu gemacht hat. Also hab ich mit im abgerechent von sant Walpurg[is] wochen piß auf vnsser lieben frawen wochen gepurt, daczwischen waren 18 wochen, vnd macht als in summa 42 ℔ 7 dn., aber das ich im geben hab Macht ℔ 40 dn. 22.

Summa Macht 115 ℔ 12 dn.

Blatt 10 a] In vnßer lieben frawen wochen gepürt [= 5.—11. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 4 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 8 dn. mer, der lawber gehawen hat. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 16.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie veyeren nicht sant Künegund tag, Macht ℔ 13 dn. 11.

---

107) steheln = schärfen. Die Steinaxt, ein Werkzeug der Steinmetzen.

108) Maurerkelle?

109) = Meißel.

110) Nach Tucher, Wortverzeichnis, das Werkzeug, womit die »nuten« in dem Steinbruch gemacht werden.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 8 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12.

Pretter kaufft.

Item 74 pretter kaufft auf dem Marckt, ydes czalt zu 10 dn. Item mer 53 pretter, ydes czalt zu 8 dn.; ich must 7 dn. mer daruber geben, Macht als ℔ 39 dn. 1.

Sust außgeben.

Item 10 dn. vmb pappir dem balirer in die Hütten. Item 1 haller vmb past auf die Mawer. Item 9 dn. vmb 1 ℔ smer. Item mer 5 dn., 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 25.

Eyßen kaüfft vnd den smid czalt.

Item 2 dewhel schin czalt der Annan Köplin, yde zu 36 dn.; das was derschrott[111]). Item darauß hat man gemacht 2 negel in die wintten in den Steynpruch, darvon zu lon hab ich geben zu lon Meister Vlr. Schinnagel 2 ℔ 4 dn. Item mer gemacht 2 große negel in die Wintten hinnen, Auch davon zu lon 2 ℔ 4 dn., Macht als ℔ 6 dn. 20.

Summa Macht 105 ℔ 13 dn.

Blatt 10b] In des heyligen crewcz wochen exaltacionis zu latein genant [= 13.—18. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Fricz Hohenfelser, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 53 dn. 25.

Item mer czalt Küncz Langen quatuor temporum gelt, im geben 1 gulden, Macht ℔ 7 dn. 6.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn alln 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Dem Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde fur 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt 1 ℔ von dem Winttenpawm hinaüß zu furen von der pewnt in den Steinprüch, Macht als ℔ 27 dn. 20.

Sust außgeben.

Item 12 dn. von eim karren zu machen, der was

[111]) Von »schroten« = in einzelne Stücke zerschneiden. Schmeller-Fromann II, 612.

zuprochen. Item 2 dn. vmb 4 lere salczscheiben, die hat genuczt der balirer. Item 1 dn. vmb leyme zu verkleyben oben in den winttenpawmen vnd daruber pech ader gehütt gossen, das der regen nicht schaden thüe, Macht dn. 15.

Summa Macht 106 ℔ 16 dn.

Blatt 11 a] In sant Matheus wochen [= 19.—25. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item 29 dn. Inn allen zu padgelt, als Macht ℔ 35 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Czymmerman.

Item Meister czymmer (!) Michell von Laüffenholcz czalt 2 taglon, ydes zu 24 dn. Item 1 ℔ 10 dn. geschenckt Meister vnd gesellen in dem steinpruch zu vertringken, das sie holffen den alten pawm abeheben vnd den newen aüfrichten vnd sust hulffen laden den wagen alle tag pey 4 wochen ader mer, Macht ℔ 2 dn. 28.

Die scheyben czalt dem Widerolt.

Item Meister Künradt Widerolt hat von der Kirchen czewge gegossen vnd gemacht ein große scheyben in den Winttenpawm hinnen, darzu hat man im geantwort 111 ℔; der gab er wider 2 ℔ pleyes, das darvntter gewest ist. Item 10 ℔ abgerechent fur den abeganck, also pleybe noch 9 ℔ czewges verhanden, die liß man im, vnd ich hab im darvber geben zu lon 11 ℔ an Müntze, wenn die scheybe wüg 90 ℔; er fordert fur 1 ℔ 7 dn. zu lon. Item 6 dn. den gesellen, die die scheyben in den winttenpawmen prachten, Macht ℔ 11 dn. 6.

Summa Macht 86 ℔ 16 dn.

Blatt 11 b] Item in sant Michahelis wochen [= 26. September — 2. Oktober] außgeben:

Den Steynmetzen.

Item dem balirer czalt 2 taglon zu 22 dn. Item Kuncz

Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie veyeren nicht sant Otten tag auf dem steinpruch, Macht ℔ 13 dn. 11.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 12 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 17 dn. 26.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das teffel vber sant Deocarus-altar vnd 1 rodwer [112]) und 1 dach vber den snecken vnd auch geholffen auf den thüren zu der glocken, Macht ℔ 2 dn. 23.

Item in sant Dyonisij wochen [= 3.—9. Oktober] außgeben:

Den Steynmetzen:

Item Küncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Fricz Hohenfelser 5 taglon zu 22 dn., wenn er hat lawber gehawen. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Sust außgeben.

Item der Wilhelm Schlußelfelder hat geben 5 karren fuder güts deckczewges, darvon hab ich geben zu furlon 10 dn. Item 4 dn. 1 haller fur 1 ℔ wagensmir, genüczt hinnen zu den karren vnd zu der wintten. Item 4 dn. fur 1 karren sancz, Macht dn. 18 h. 1.

Summa der czweyer wochen Macht 153 ℔ 16 dn. 1 haller.

[112]) Gewöhnlich radwer = Schubkarren.

(Fortsetzung folgt.)

Das Konhofer-Fenster in der Sankt-Lorenz-Kirche zu Nürnberg.

In dieser Zeitschrift [1]) wurde öfters von Albert Gümbel des Künhofer- oder besser Konhofer-Fensters Erwähnung getan, das sich im Chorumgang der Skt. Lorenzkirche zu Nürnberg befindet und durch eine Inschrift auf das Jahr 1452 datiert zu sein scheint. Es findet sich nämlich neben dem Bildnis des Stifters im untersten Querfeld die Inschrift: Nach christi gepurt MCCCCLII An sant Wilbolts tag verschid der erwirdig und hochgelert Herr Konrat Kunhofer Doctor all facultete thumprobst zu regespurg un pfarr hye zu sat loretze de Got gnedig sei, und aus dieser Inschrift glaubte man von jeher schließen zu müssen, daß die vorhandenen Glasmalereien in dem Todesjahr des Stifters eingesetzt wurden. Der eventuell auftauchende Einwand, daß der Chorbau von Skt. Lorenz in diesem Jahre noch nicht so fortgeschritten gewesen sei, um so umfangreichen Glasmalereien zur Aufnahme dienen zu können, ist nicht ohne weiteres stichhaltig und von Gümbel in seinem letzten Aufsatz (Repertorium XXXII, 2. Heft) schon zurückgewiesen, doch erheben sich andere Bedenken, die es zur Gewißheit machen, daß das Fenster einer späteren Periode angehört und daß infolgedessen der »Meister Conrat Maler« von Regensburg, den Gümbel einführen will, von vornherein außer jeden Zusammenhang mit dem Fenster zu setzen ist.

Konhofer starb am 7. Juli 1452 zu Regensburg, und seine Leiche wurde, wie wir aus einer alten Nürnberger Chronik [2]) wissen, mit großem Gepränge nach Nürnberg überführt und im neuen Chor begraben. Noch im 18. Jahrhundert war sein Grab im Chor neben dem Volkamer-Fenster zu sehen, weshalb uns auch in der Literatur die Inschrift des Grabmals überliefert ist, die in lateinischer Sprache genau dasselbe gibt, was auf Deutsch im Fenster steht. Diese Übereinstimmung ist auffallend und erklärt sich am ungezwungensten daraus, daß beide Inschriften nicht gleichzeitig angefertigt wurden, sondern die eine eine Übersetzung der andern ist, und zwar eher eine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche als umgekehrt. Der Text der Inschrift paßt wohl für ein Grabmal, aber nicht für eine

[1]) Vgl. Bd. XXIX, S. 327 und XXX, S. 64 und XXXII, 2. Heft, S. 155 ff.

[2]) Waldau, Nürnbergisches Zion, 1733, S. 22.

Stiftung, außerdem hätte man wohl, wenn beide zur selben Zeit gefertigt worden wären, etwas mehr Mühe darauf verwandt, um eine andere Fassung zu finden.

Doch ist dem nicht allzu viel Bedeutung beizumessen, wichtiger ist es, daß der Stil der Glasmalereien im Konhofer-Fenster, wie aus der Abbildung wohl zur Genüge hervorgehen wird, ganz und gar nicht für das Jahr 1452 paßt. Schon die detaillierte Faltengebung im rechten Ärmel des hl. Lorenz und die vielen scharfen Knickungen in dem auf dem Boden aufliegenden Gewand beweisen, daß die Tafeln näher an das Ende des Jahrhunderts zu setzen sind. Ganz überzeugend ist aber der gut erhaltene Kopf des Heiligen. Scharf und klar sind alle Züge herausgearbeitet, der Schnitt des Mundes, die Zeichnung der Nasenflügel, die Formen des Auges. Ganz besonders die Haare mit den harten, mit äußerster Präzision wiedergegebenen korkzieherartigen Locken sind typisch für den Stil der achtziger oder neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, ebenso wie die ganze Haltung der Figur, die leichte Neigung des Kopfes und die Haltung der Arme. Die Modellierung mit Schwarzlot ist mit großem Geschick geschehen und verrät gutes Können und eine Sicherheit in der zeichnerischen Widergabe, wie sie für frühere Zeiten unmöglich ist. Auch die Anordnung der ganzen Szene, die Säule auf der Mauer im Hintergrund und nicht zuletzt der landschaftliche Ausblick sind typisch für die spätere Zeit. Die charakteristisch fränkische Architektur erinnert sofort an die Bilder der Wohlgemut-Schule, etwa an den Halleraltar in der hl. Kreuzkapelle, und auch in den figürlichen Details wird man sich des Gedenkens an Wohlgemut nicht entschlagen können. Die rundliche Form des Kopfes kommt öfters auf den Werken seiner Schule vor, die trockene Modellierung, dann die Führung der Augenbrauen und der Nase und die Ausbildung des Haarkranzes. Besser vielleicht als an den Gemälden werden die Übereinstimmungen an den Holzschnitten deutlich, bei denen mit ähnlicher Sprödigkeit des Materials zu rechnen ist als bei den Glasgemälden. Der hl. Lorenz auf Blatt 121 der Schedelschen Weltchronik z. B. hat ziemlich viel Ähnlichkeit mit unserem Glasgemälde, die ganze Stellung der Arme ist gleich, die charakteristische Bildung der Hand, die Haltung des Daumens u. dergl. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß das Konhofer-Fenster erst in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Der Eintrag in dem Einlaufregister des Nürnberger Rates vom Jahre 1453, nach welchem der Rat der Stadt Regensburg den Rat von Nürnberg bittet: »Meister Conrat Maler zu der Arbeit zu St. Laurentzen-Chor zu verglasen zu fürdern« ist also für unser Fenster nicht von Bedeutung. Das Regensburger Testament Konhofers spricht wohl von dem Fenster, das zu seinem Gedächtnis zu errichten ist, aber nicht das in Nürnberg am 27. März 1452 erlassene. An eine Verglasung



Konhofer-Fenster in Sankt-Lorenz zu Nürnberg (Detail).

des Chorumgangs scheint man zu dieser Zeit noch nicht gedacht zu haben. Die zwei von Gümbel erwähnten Fenster, die in den fünfziger Jahren entstanden sind, befanden sich bezeichnenderweise außerhalb dieses Umgangs.

Leider hat sich von beiden fast nichts mehr erhalten. Von den 1454 für Berthold Tucher gefertigten Glasmalereien ist überhaupt nichts mehr zu sehen, und von dem Hirschvogelfenster vom Jahre 1456 sind nur noch spärliche Reste vorhanden. Sie befinden sich an der Vorderseite des Chors gegen das Schiff zu und sehen so altertümlich aus, daß sie auf den ersten Blick als grundverschieden von dem Konhofer-Fenster zu erkennen sind, während sie doch notwendig stilistisch mit einem nur vier Jahre vorher entstandenen Fenster übereinstimmen müßten. Sie sind in den architektonischen Details und im Figürlichen — soweit man das überhaupt noch erkennen kann — ganz anders und sehr viel primitiver, dagegen paßt das Konhofer-Fenster sehr gut zu den übrigen Verglasungen des Chors, die wohl in der Mehrzahl im Laufe der achtziger Jahre entstanden sind [3]).

Das bekannteste von diesen Fenstern ist das von Peter Volkamer und seiner Familie gestiftete, das gewöhnlich auf das Jahr 1493, das Todesjahr des Stifters, datiert wird. Es wird wohl schon 1487 entstanden sein und ist eine ganz charakteristische und vielleicht die beste Verglasung in Deutschland aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Mit ihm hat das Konhofer-Fenster eine große stilistische und technische Verwandtschaft. Es zeigt eine ähnliche Vollendung in der Arbeit, eine gleich geschickte Modellierung mit Schwarzlot und dieselbe Vorliebe für Farbenzusammenstellungen von Rot und Grün. Es zeigt außerdem eine ähnlich geschickte, der besonderen Form der Fenster angepaßte Flächengliederung, so daß wir mit einiger Sicherheit annehmen können, daß es in derselben Werkstatt wie das Volkamer-Fenster entstanden ist. Auch das Knorr-Fenster in einer andern Chorkapelle, das von dem 1476 gestorbenen Plebanus von St. Lorenz, Petrus Knorr, gestiftet wurde, gehört in diese Gruppe, die anderen Fenster sind technisch etwas anders, wurden aber wohl um das Jahr 1480 gefertigt, so daß sich die gesamte Verglasung der Chorkapellen über einen Zeitraum von ungefähr 10 Jahren erstreckt und nicht, wie man früher annahm, in Abständen von 30 Jahren zustande kam. Dies entspricht auch viel mehr

[3]) Näheres darüber in J. Schinnerer, Die monumentale Glasmalerei der Spätgotik und Renaissance in Nürnberg. München 1908. — Ein neuerdings von Gümbel im Repertorium 1910, Heft 1 mitgeteilter Ratsverlaß scheint zu beweisen, daß das Kaiserfenster schon vor 1477 entstanden ist. Wenn in diesem Jahr von dem »venster unnsers Allergnädigsten Hern des Ro. Kaisers« die Rede ist, ist noch nicht notwendig anzunehmen, daß die heute vorhandenen, von Friedrich III. gestifteten Glasmalereien damals schon existiert haben. Wie früher in Skt. Sebald, so war auch hier offenbar das mittelste Fenster des Chors von vornherein für eine Stiftung des Kaisers reserviert, daraus erklärt sich die Bezeichnung. Die Darstellungen in dem Fenster stimmen stilistisch besonders deutlich mit den Werken der Wohlgemut-Schule überein, die man in die achtziger Jahre setzt.

den Beobachtungen, die wir an anderen Chorverglasungen machen können. Von besonderem Interesse sind die Glasmalereien im Chorumgang von St. Lorenz und speziell auch das Konhofer-Fenster durch ihre Beziehungen zu anderen Nürnberger Kunstwerken der Zeit, besonders zu den Arbeiten der Wohlgemut-Schule.

Das Konhofer-Fenster ist, abgesehen von modernen Restaurierungen und Beschädigungen im einzelnen, alsGanzes nicht schlecht erhalten, und mehr noch als der abgebildete hl. Laurentius zeigen die anderen Tafeln Übereinstimmungen mit den Nürnberger Tafelgemälden der Zeit, besonders eine Reihe von Glasgemälden in den oberen Reihen, die die merkwürdige Geschichte von der Gründung des fränkischen Wallfahrtsortes Vierzehnheiligen darstellen; die Figur des Klosterhirten von Klein-Langheim, die darauf vorkommt, könnte von Wohlgemut gezeichnet sein. Daher ist wohl mit einigem Recht anzunehmen, daß die Visierungen, wenigstens zu einzelnen Fenstern des Chorumganges, aus seiner Schule hervorgegangen sind, und daß wohl bei dieser Verglasung bereits das durchgeführt ist, was wir für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts sicher wissen: daß Glasmaler und Entwerfer verschiedene Persönlichkeiten sind. Noch Hans Pleydenwurff ist offenbar beides gewesen, der Großbetrieb, der nach seinem Tode einsetzte, beförderte zweifellos die Trennung. Das Konhofer-Fenster dem Hans Pleydenwurff zuzuschreiben, wie es Thode in seinem Buch über die Nürnberger Malerei tut, ist wohl auch nicht angängig. Es müßte dann noch vor 1472 entstanden sein, steht aber einerseits dem Volkamer-Fenster, andererseits den späteren Werken Wohlgemuts so nahe, daß es später zu datieren ist. Keinesfalls aber ist es schon in den fünfziger Jahren gefertigt. Es müßte dann doch in den allgemeinsten stilistischen Merkmalen dem Meister des Löffelholz-Altars oder dem Meister des Tucher-Altars nahestehen, und das ist positiv nicht der Fall. So interessant es wäre, durch ein Werk des Meisters Conrat neue Beziehungen zwischen Regensburger und Nürnberger Kunst herstellen zu können, so müssen wir doch das Konhofer-Fenster dabei aus dem Spiel lassen, höchstens die paar Fragmente des Hirschvogel-Fensters könnten dafür in Betracht kommen.

Leipzig. *Johannes Schinnerer.*

Die Madonna mit der Erbsenblüte.

Der vielumstrittenen Kölner Madonna wurde bekanntlich auch ihre Erbsenblüte streitig gemacht. Man taufte die Pflanze bald auf eine Bohnen-, bald auf eine Wickenblüte um. Kürzlich nun hat Killermann in der Zeitschrift f. chr. Kunst XXII, 10 in seinem Aufsatz »Die Blume der sog. Madonna mit der Wickenblüte« wieder die ursprüngliche Benennung als die richtige eingesetzt. Die Bohne wurde nach Killermann erst im 16. Jahrhundert in Deutschland eingeführt; die Erbse dagegen ist als Nutzpflanze von alters her bekannt, und zwar in verschiedenen Spielarten. Die Blüte, die die Kölner Madonna in der Hand hält, ist eine Gartenerbse; jene der Madonna im Germanischen Museum eine Ackererbse. Killermann nennt noch folgende Gemälde, auf denen sich Darstellungen von Erbsenblüten befinden: Madonna von Meister Wilhelm, Darmstadt; Gebetbuch König Renés II. von Lothringen (1473—1508), Paris, Nat.-Bibl. Lat. 10 532, Umrahmung eines Madonnenbildes; Breviarium Grimani Venedig; niederländisches Gebetbuch, München, Nat.-Museum.

Es ist richtig, wie der Verf. meint, daß die Erbse in keiner Beziehung zu den apokryphen Marienlegenden steht. Irgendeine Bedeutung muß ihr aber doch zugrunde liegen; denn in zufälliger Wahl würde man sie wohl kaum des öfteren auf deutschen, niederländischen und französischen Madonnenbildern angebracht haben. Die Erbse war im altgermanischen Kult Thor heilig. Thor ist nach der Edda (Alwißmal) der Zwergüberlister. In der kölnischen Sage überlistet die neugierige Hausfrau die Heinzelmännchen, indem sie ihnen Erbsen streut, worauf sie die Flucht ergreifen. Vielleicht galt die Erbse als Schutzmittel gegen Alben und Dämonen. Die Erbse in der Hand der Madonna könnte somit den Sieg über die Mächte der Finsternis bedeuten; im selben Sinne wie man in der späteren Symbolik Maria auf das Haupt der Schlange oder des Drachen treten läßt[1]). Auf dem Nürnberger Bilde hält auch das Kind eine Erbsenblüte in der Hand. Die Symbolik ist hier ebenso zutreffend. Jesus, das Licht der Welt, als Sieger über die Finsternis. Es sei hier übrigens erwähnt, daß der ebenfalls

[1]) Die Schule von Köln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 89. Straßburg 1907.

dem Thor-Donar heilige Hirschkäfer, im Volke Donnergueg genannt, von dem Jesuskind übernommen wurde. Er findet sich auf Lochners Dombild und Dürers Anbetung von 1504 (Uffizien). Es ist bemerkenswert, daß wir ihm beidemal auf einer Anbetung der Könige begegnen. Ein Tier, das ebenfalls auf Bildern der Kindheit Christi vorkommt, ist die als Sonnensymbol bekannte Eidechse. Wahrscheinlich gehören Erbse und Hirschkäfer ebenso wie die Eidechse dem Lichtkult der christlichen Symbolik an.

Mela Escherich.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Prof. Dr. **Ulrich Thieme** und Dr. **Felix Becker.** 2. und 3. Band. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1908, 1909.

Das große Werk, über dessen ersten Band ich hier gesprochen habe, schreitet in raschem Tempo vorwärts. Die Aussicht, daß es zu gutem Ende geführt werde, öffnet sich immer erfreulicher. Der zweite und dritte Band (bis »Bickham«) liegen vor, jetzt also ebensoviele Bände wie von dem Meyerschen Lexikon. Von jenem unseligen Rumpf erschien der erste Band 1872, der zweite 1878, der dritte 1885 (bis »Bezzuoli«). Thieme und Becker haben ihre Bände 1907, 1908 und 1909 herausgebracht! Es zeigt sich nun, daß die jahrelange Vorbereitung nützlich und nötig gewesen ist. Die Methode der Arbeit hat sich bewährt.

Zu preisen ist die Energie der Herausgeber, die ihre ganze Kraft an die kolossale Aufgabe gesetzt haben, zu preisen die aufopferungsvolle Unterordnung der Mitarbeiter, die ihr bestes Wissen in bescheiden knapper Form den Fachgenossen darbieten, zu preisen der Verleger, dessen Geduld die lange Vorbereitungszeit ertragen hat.

Uneingeschränktes Loben erscheint nicht nur als Pflicht der Gerechtigkeit, sondern auch nützlich für den Fortgang des Unternehmens, da dieses Lexikon, das alle ähnlichen Werke an Reichtum und Genauigkeit turmhoch überragt, den Kunstfreunden in Deutschland und im Auslande empfohlen werden soll. Vielleicht kommt die Empfehlung dem Gelingen zugute.

Wie wäre auch zu kritisieren? Sollte ich Ausstellungen an den Biographien der größeren und bekannteren Meister machen? Über wie wenige fühle ich mich berechtigt zu urteilen! Und der Wert des Lexikons liegt gar nicht so sehr in den Monographien der größeren und bekannteren Meister, wie vielmehr in der unendlichen Fülle der Notizen über kleine und fast unbekannte Künstler, welche überall zerstreute Fülle hier wohl geordnet nutzbar gemacht wird.

Prinzipiell möchte ich raten, die Mitteilungen, namentlich über die Künstler des 19. Jahrhunderts, noch kürzer zu fassen und Geschmacksurteile, wie sie z. B. in den Artikeln über die Begas-Familie und über Besnard laut werden, noch mehr zu unterdrücken. Dem für eine kleine Ewigkeit bestimmten Werke haften die Geschmacksurteile als etwas zeitlich Bedingtes stilwidrig an.

Mustergültig in ihrer knappen Sachlichkeit erscheinen z. B. die Beiträge von Paul Kristeller, Moes und Hans Posse.

Der Berichterstatter freut sich, beschränkt zu sein auf Lob, Dank und Wünsche für rüstigen Fortgang. *Friedländer.*

Skulptur.

Andy Pointer. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. (Zur Kunstgeschichte d. Auslandes Heft 68.) 216 S. 39 Abb. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 1909.

Carl Neumann wunderte sich neulich darüber, daß wir über kleine italienische Meister dritten und vierten Ranges längst Monographien besäßen, während deutsche Künstler wie Dannecker z. B. jetzt erst ausführlich behandelt würden. Das ist aber nicht so wunderlich; denn die Diskussion über die italienischen Kleinen führt uns regelmäßig in das Feuer heißen Ringens, an dem die Bescheidenen ebensogut teilnehmen wie die Vielvermögenden, während in der deutschen Kunst sich so viel Isoliertes und Einspännertum ohne Zusammenhang mit größeren Problemen bietet. Der Florentiner Bildhauer, den das obengenannte Buch behandelt, gehört nicht einmal zu der Reihe dritten und vierten Ranges, sondern mindestens in die zweite Stufe; innerhalb des freilich begrenzten Könnens bildet er eine sehr persönliche und intime Note aus, die ihn sogar von dem typisch Florentinischen deutlich scheidet und ihm eine Zwischenstellung zwischen toskanischer und umbrischer Eigenart verschafft. Diese Bezeichnung ist freilich nicht im Sinne der Seminarübungen zu verstehen. Die seltsam sensitive und dionysische Natur dieses Agostino ist am ehesten mit Botticelli zu vergleichen. Seine Arbeiten haben eine besondere, ganz untoskanische Atmosphäre; die Welt des Objekts tritt stark hinter Phantasie und Vision zurück, das schlichte oder robuste Sein kommt wenig vor, dafür aber eine wunderlich schweifende Grazie poetischer Zartheit, unter Ablehnung des Kanonischen mit einem starken Einschlag des Enthusiastischen. Das Schicksal hat ihn bei der Ausbildung dieser Eigenart unterstützt; seine Hauptzeit hat er nicht in Florenz, sondern in Rimini und Perugia verlebt,

und hier boten sich ihm Aufträge, die er ganz ohne Konvention, bisweilen geistreich, immer aber spezifisch zu disponieren wußte. Das Muffige des Handwerks, das manchen braven Tropf der Donatello-Schule umdunstet, fehlt bei Antonio vollständig. Er hat sich herausgereckt und durfte sich in Florenz an einem Block versuchen, dem später der Gigante Michelangelos entstieg.

Andy Pointer hat die Arbeiten dieses Plastikers mit größter Sorgfalt vorgenommen und unser Wissen mannigfach vertieft. Die Reliefs in Modena (1442) werden inhaltlich gedeutet, das Berliner Stuckrelief wird in die gleiche Frühzeit versetzt. Der Sarkophag der h. Justina im South Kensington-Museum wird Agostino nach Burmeisters und meinem Vorschlage zugewiesen als eine Arbeit um 1446 (Venturi: Bertoldo). Dagegen setzt sich der Verf. nicht mit Venturis Vorschlag auseinander (Storia dell' arte ital. VI, S. 467 ff.), den Meister von S. Trovaso mit Agostino zu identifizieren und ihm den Paliotto in S. Trovaso zuzuschreiben — m. E. eine sehr unglückliche Idee. Nicht weniger als 86 Seiten gelten der Beschreibung und Bewertung der Reliefs in S. Francesco in Rimini, die Pointer fast alle Agostino und seinen Gehilfen zuschreibt, auch die Planetenreliefs der dritten Kapelle rechts, für die ich — ebenso wie für das damit eng zusammenhängende Relief von Covignano im Castello Sforzesco in Mailand — den Namen Matteo de' Pastis vorgeschlagen hatte. Als ich diese Meinung zuerst in der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft vortrug, wurde als einziges Bedenken geäußert, daß Matteos Medaillen durchweg bedeutender seien als diese Planetenreliefs. Pointer denkt umgekehrt sehr ungünstig über Matteo (S. 75) und eignet sich Corn. v. Fabriczys Urteil (»platt und unbedeutend im Verhältnis zu Pisanello«) an. Wem auch immer man die Planetenreliefs geben mag, Matteos Medaillen dürfen nicht unterschätzt werden. In einem habe ich allerdings von Pointer gelernt: Agostino ist in Rimini so gänzlich unflorentinisch geworden, daß der so außerordentlich unflorentinische Charakter dieser Planetenreliefs nicht mehr gegen Agostino spricht. In jedem Fall muß die außerordentliche Qualität, die Fülle der Erfindung, die feine Stimmung dieser Reliefs mehr betont werden, als Pointer es tut; das ist doch gerade die Aufgabe unserer Forschung, das Mittelgut von dem Besonderen zu scheiden. Das Mailänder Relief wird auf Sigismund von Burgund gedeutet, dem in Agaunum ein Engel erscheint; diese Erklärung, die schon Cicognara vorschlug, befriedigt wenig. Sehr gut und genau sind die Beschreibungen der Fassade von S. Bernardino und des Altars in S. Domenico in Perugia; es gelang dem Verf. auch, die meisten Reliefs aus dem Leben des h. Bernhardin von Siena zu deuten. Nach einem kurzen, erfolglosen Aufenthalt in Bologna ist Agostino dann von 1463 bis etwa 1473 wieder in Florenz. In dieser Zeit ist auch das von Pointer noch

nicht erwähnte, von Giov. Poggi (Riv. dell' arte VI, S. 52 ff.) publizierte Madonnenrelief in S. Francesco in Pontremoli und das seltsame Relief der Sammlung Aynard in Lyon entstanden, dessen Echtheit von Brunelli bestritten, von Bode und Bertaux verteidigt wurde. Pointer tritt mit Recht, wenn auch allzu zaghaft, für die alte Entstehung ein. Brunelli hat auch die beiden Agostino-Reliefs des Louvre für Fälschungen erklärt, und Venturi ist ihm in einer revolutionären Fußnote (a. a. O. S. 406[2]) gefolgt, wo alle drei Arbeiten durch einen kurzen Machtspruch kassiert werden. Nun, die Madonna Rothschild des Louvre hat in der von Pontremoli eine feine Schwester gefunden. Die andere Louvre-Madonna (aus Auvilliers), die Courajod und Bode anerkannten, soll nach Venturi im Settecento gefälscht worden sein! Ein unerwarteter Sport des Dix-huitième! Allerdings hat Conte Gamba den Stucco in der Villa di Castello bei Florenz gefunden, nach dem aber nicht eine Fälschung für eine französische Familie des 18. Jahrhunderts gemacht worden ist, sondern der vielleicht auf ein zweites Marmorexemplar hinweist, das in der Tat besser als das in Paris gewesen sein muß, in der Qualität so gut wie das schöne Marmorrelief Agostinos in der Florentiner Domopera. Auch Pointer lehnt die Idee der Settecento-Fälschung ab. Zweifellos ist auch die Europa beim Grafen Lanckoronski in Wien eine Arbeit Agostinos, die in der Robbia-Fabbrica glasiert worden ist. Natürlich hat die Glasur die Modellierung reichlich vergröbert. Den Schluß von Pointers Untersuchungen bilden die Spätwerke in Perugia, die Pietà des Doms, die Fassade der Maestà delle volte, ein Madonnenrelief und eine architektonische Arbeit. Leider sind die Reste von der maestà delle volte nicht abgebildet und im einzelnen gewürdigt worden — sie sind längst photographiert. In diese Spätzeit sind auch die beiden inzwischen von G. de Nicola (Arte XI, S. 387) besprochenen (aber nicht abgebildeten) Gräber der Geraldini in S. Francesco in Amelia (Umbrien) zu setzen.

Die Abbildungen Pointers geben leider hauptsächlich das Bekannte, das jeder in Photographie besitzt. Es fehlen das Relief in Lyon, die beiden Louvre-Reliefs und die Stücke von der Maestà delle volte. Ein farbiger Stucco des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (1907 erworben) hätte auch noch erwähnt werden können. Die Untersuchung ist sehr sorgsam, die Literatur ist vollständig benutzt, die Beschreibungen sind sehr minutiös. Kleinere Irrtümer betreffen das Todesjahr Pisanellos (nach 1455, nicht 1451, S. 75) und die Auferstehungslunette Luca della Robbias im Florentiner Dom (1443, nicht 1441, S. 7). Pointer weist (S. 74) auf Ghibertis Reliefs als Vorbilder für den malerischen Stil der Planetenreliefs hin; aber gerade das Gegenteil ist richtig. Die Planetenreliefs liegen in einer ganz andern Richtung als Ghibertis Kompositionen. Mögen sie von Agostino oder Matteo herrühren, sie lassen sich weder aus Ghibertis Zanobius-

reliefs noch von Donatellos rilievo schiacciato (Assunta in Neapel, Petrus-Relief London, Salometanz Lille) ableiten. Die Reliefs vom Grabmal der Antenati (Rimini, erste Kapelle links) verraten wieder eine ganz andere Anordnung, und diese erklärt man nicht, indem man Agostino nur den Entwurf läßt. So verschieden die Themata sind, die einzelnen Reliefs in Rimini würden doch, wenn sie von einer Hand stammten, prinzipieller verwandt sein müssen als sie es sind. Die Dekoration dieses Tempio Malatestiano wurde ja in größter Eile vollendet; eine Teilung der Arbeit ist schon aus diesem Grunde sehr wahrscheinlich. Wenn nun Matteo de' Pasti als der Capo des Ganzen erscheint, sollte er gerade nichts übernommen haben? Doch wie gesagt, um die Namen geht es weniger als um die Anerkennung einschneidender Unterschiede in Stil und Qualität. Der Verf. würde seine treffliche Untersuchung aufs schönste fortsetzen, wenn er zusammenhängend die aus Florenz in »die Provinz« abgewanderten Künstler in ihren außerflorentinischen Leistungen charakterisieren wollte. Diese Arbeit fehlt uns schon lange. *Paul Schubring.*

Michelagniolo. Von **Hans Mackowsky.** Berlin, Marquardt & Co. 1908. 407 S.

Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Dargestellt von **Karl Frey.** Bd. I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Karl Curtius. 1907. 345 S.

Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Dargestellt von **Karl Frey.** Bd. I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Karl Curtius. 1907. 147 S.

Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Von **Henry Thode.** Berlin, G. Grote. 1908. Bd. I, 544 S.; Bd. II, 565 S.

Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. Von **Aloys Grünwald.** Jahrbuch der AH. Kaiserhauses XXVII, Heft 4. Wien und Leipzig 1908. 28 S.

Michelangelo und die Medici-Kapelle. Von **Heinrich Brockhaus.** Leipzig, F. A. Brockhaus. 1909. 118 S.

Martin Spahn. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin, G. Grote. 1907. 237 S.

Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. Von **Karl Borinski.** München und Leipzig, G. Müller. 1908. 343 S.

Wie auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichtsschreibung eine Dürer-Periode auf die Holbein-Periode gefolgt ist, so hat unter den Italienern

Michelangelo den Platz eingenommen, den vorher unbestritten Raphael behauptete. Mehrere der besten deutschen Forscher haben, zum Teil Jahrzehnte hindurch, Leben und Schaffen dieses größten Genius Italiens zum Mittelpunkt ihrer wissenschaftlichen Studien gemacht, und eine Reihe von Bänden legt von den Resultaten ehrenvolles Zeugnis ab.

Ich darf es unterlassen, mit Karl Justis Bänden den Anfang zu machen. Andere werden davon sprechen, obwohl es im letzten überflüssig ist. Sie nehmen, wie alle Werke des hochverehrten Mannes, eine Sonderstellung ein; man liest sie eigentlich nicht um des Gegenstandes willen, der darin behandelt wird, als wegen der Persönlichkeit, die man hinter jedem Worte spürt und fühlt.

Als einziger von den oben Angeführten bietet Mackowsky eine abgeschlossene Biographie. Das seine ist, wie man es so nennt, ein populäres Buch. Man ist gegen solche Bücher in den Kreisen der Fachgenossen nicht ohne Ursache mißtrauisch, sollte aber gerecht genug sein, von Fall zu Fall zu urteilen. Ich finde, daß Mackowsky die höchsten Anforderungen, die man an ein Werk dieses Charakters stellen darf, erfüllt. Er kennt sein Material und weiß es, darüber stehend, zu gestalten. Er hat ein offenes Auge für die künstlerischen Probleme. Die Sprache dient ihm als subtiles Instrument; er beherrscht sie in seltenem Maße, aber meidet die Gefahr, ihr zuliebe vom schmalen Pfade der wissenschaftlichen Ehrlichkeit abzuweichen. Endlich: er hat es verstanden, sein Werk als Ganzes zu gestalten, die einzelnen Teile ineinandergreifen zu lassen, hinauf- und wieder hinabzuführen. Ein Buch also, das sich an die oberste Schicht der Gebildeten wendet, um ihnen in bester Form zu vermitteln, was die Forschung vieler zutage förderte.

Es wird den Fachgenossen interessieren, wie Mackowsky zu einzelnen Fragen steht, über welche die Meinungen nach wie vor scharf auseinandergehen. Von den Jugendwerken läßt er nur die »Madonna an der Treppe«, den »Kentaurenkampf«, den Engel in Bologna (für welchen das antike Vorbild in einer Viktoria des Louvre nachgewiesen wird) usw. gelten, lehnt aber den Berliner »Giovannino« und den Cupido in Turin ab. Ebenso will er den Cupido des South Kensington-Museums nicht anerkennen (S. 364), was vielem Widerspruch begegnen wird. Von den Gemälden nimmt er allein das Uffizientondo an (vgl. S. 369); für die »Grablegung« habe ein Karton Michelangelos zugrunde gelegen; die Ausführung werde Pontormo gehören (da Ref. das Original seit längerer Zeit nicht gesehen hat, darf er sich über diesen Punkt kein Urteil erlauben). In einer ausführlichen Note (S. 377 ff.) spricht er sich gegen das Modell des Flußgottes in der Akademie aus.

Das Titelblatt bildet das prächtige Porträt des Meisters im Profil, ein zeitgenössisches Marmorrelief, das Herr v. Beckerath vor einigen Jahren seiner Sammlung einverleibt hat.

Nur ein Stück der Biographie seines Helden bietet Karl Frey in dem vorliegenden ersten Bande, der mit dem frühen römischen Aufenthalt, welcher die Pietà und den Bacchus entstehen sah, schließt, trotzdem aber bereits über dreihundert Seiten umfaßt. In einer sehr ausführlichen Vorrede orientiert uns der Autor über Absicht und Anlage des Buches, das man wohl als sein Lebenswerk betrachten darf, und über die Quellen der Darstellung. Man findet hier den gerade aus diesem Munde bedeutsamen Satz: »Die Weite und Klarheit des Blickes haben bei der Massenanhäufung von Einzeltatsachen und Notizen nicht gerade zugenommen, und erheblicher Anstrengung bedarf es, um zu verhindern, daß die einfachen großen Linien in dem Bilde, das sich im Laufe der Zeiten ... von seiner Persönlichkeit wie Kunst geformt und eingeprägt hat, nicht zerfließen.«

Freys Buch hält sich von der Gefahr, über dem Detail die großen Gesichtspunkte aus dem Auge zu verlieren, aufs glücklichste frei, die ihm vielleicht, bei seiner unerreichten Sachkenntnis von jeder noch so unbedeutenden Einzelheit im Leben Michelangelos, eher droht als einem »von keinerlei Sachkenntnis getrübten« Autor, so eingehend natürlich, so jede Tatsache fein abwägend seine Darstellung immer sein mag. Mit nie ermüdendem Interesse folgt man seinen klaren, in schlichter Sprache vorgetragenen Ausführungen, und legt man den Band endlich aus den Händen, so geschieht es in der Überzeugung, daß man nach vielen Richtungen hin die Kenntnisse erweitert hat. Denn dieser legt fast auf jeder Seite davon Zeugnis ab, daß sein Verfasser seit Jahrzehnten gesammelt hat und aufgemerkt auf alles, was mit dem Leben Michelangelos in Zusammenhang steht: und so ist auch über Florenz und Rom, über die Künstler jener Tage und die Sammlungen viel Interessantes zu finden.

Unter die echten Jugendwerke nimmt Frey auch den »Giovannino« auf, dem er eine besonders sorgfältige Analyse zuteil werden läßt (wo ich freilich den letzten Satz auf S. 230 nicht glücklich im Ausdruck finde; warum »widerlicher Trank« oder »seltsame Mischung von Verlangen und Ekel«?). Nur wird es dann schwer, zu begreifen, warum der Autor in der Ergänzung des antiken »Bacchus« in den Uffizien die Hand Michelangelos nicht findet, die nach der Ansicht von vielen die stärksten Analogien zu der Berliner Figur bietet (vgl. Quellen und Forschungen S. 99 ff.).

In diese Gruppe der Jugendwerke fügt Frey nun auch die Petersburger Figur des kauernden Knaben ein. Ich bin sicher, daß diese Datierung allgemein abgelehnt werden wird; sie erscheint mir gänzlich unhaltbar. So oft ich, seitdem Frey diese seine Ansicht in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1905, Nr. 276, 277) zuerst publizierte, vor den Gipsen der Florentiner Akademie sie nachgeprüft habe, geschah es mit dem gleichen Resultat: die Statue gehöre unbedingt in die Zeit der Mediceer Gräber. Seitdem

jetzt die Giganti vom Juliusdenkmal freigelegt und sichtbar gemacht worden sind, kann man hier die frühesten Analogien dieser Behandlung des Konturs kennen lernen. Übrigens auch in einem Detail irrt Frey, scheint mir: solche Knie und Schenkel können keinem Knaben von »zehn bis höchstens vierzehn Jahren« angehören.

Nicht ganz zu folgen vermag ich dem ausgezeichneten Forscher in seiner Darstellung der Beziehungen Michelangelos zu Ghirlandajo. Was er ihm zu verdanken gehabt hat — und das ist wahrlich nicht gering —, ist eine wundervolle technische Schulung: ihr verdankt er gewiß ebenso, was er später als Freskomaler zu leisten imstande war, wie die sichere Handschrift, die er als Zeichner schon in seinen ersten Versuchen erweist. Vergleicht man aber diese Gruppe der ganz frühen Federzeichnungen Michelangelos (S. 33 ist Frey m. E. hyperkritisch, wenn er sagt: »die, wenn echt (was nicht unbedingt feststeht), zu den wichtigsten Dokumenten . . . gehören«; wer sollte sie sonst wohl gemacht haben?) mit Blättern Ghirlandajos, so sieht man wohl, daß er gewisse Tricks ebenso wie den Duktus von Meister Domenico gelernt hat: aber ist das sehr viel mehr, als was man etwa seinem Schreiblehrer verdankt? Es ist doch sehr charakteristisch, daß der Anfänger gleich direkt bis auf die kongenialen Meister der Vergangenheit — Giotto und Masaccio — als Vorbilder zurückgeht; wie andererseits die Tatsache, daß unter den verhältnismäßig zahlreich erhaltenen Zeichnungen Ghirlandajos sich nicht eine einzige Aktstudie findet, deutlich darüber aufklärt, was Michelangelo von seinem Lehrer *nicht* hat lernen können.

Seinem darstellenden Bande hat der Autor ein wesentlich Studienzwecken bestimmtes Heft »Quellen und Forschungen« gesellt, worin dieselbe Periode in Einzelfragen kritisch behandelt wird. Hier sind in gewissenhaftester Form besonders auch die Streitfragen, die sich um einzelne Arbeiten dieser Periode drehen, behandelt, Zitate und Belege geboten und über einzelne Personen — z. B. den Prior von Sto. Spirito — die Daten zusammengestellt. Hier schöpft Frey aus dem reichen Schatz seiner vieljährigen Forschungen. Nach seiner alten Neigung bringt der Verf. hier auch mancherlei vor, was streng genommen nicht zum Thema gehört. So auf S. 24—81 eine Sonderabhandlung über den Palazzo Medici: an sich sehr dankenswert, aber um den Gegenstand zu erschöpfen, reicht das Gesagte bei weitem nicht aus, und was haben die Urkunden über den Palast in Via Larga mit Michelangelo schließlich noch zu tun? Beiläufig bemerkt kommt Frey bezüglich der Zeit der Erbauung zu falschen Resultaten, worüber bald von kompetenter Seite gehandelt werden wird. Ebensowenig finde ich die Auszüge aus den Ricordi des Lorenzo und Piero de' Medici hier am Platze; und es besteht die Gefahr, daß solche an einer Stelle, wo man sie nicht sucht, untergebrachten Beiträge ebenso leicht übersehen werden, wie viele der

wichtigen Daten, die Frey vor langer Zeit in den Anmerkungen seiner »Loggia dei Lanzi« häufte.

Eine Materialsammlung im allergrößten Stil bietet Henry Thode in den zwei starken Bänden, die, unabhängig von seiner großen Biographie erschienen, deren vierten und fünften Band bilden. Es erweckt Staunen und Bewunderung, zu übersehen, welch gewaltiger Stoff hier aufgearbeitet wurde; Anerkennung zugleich erfordert es, mit wie ruhigem Urteil und sachlicher Stellungnahme andern gegenüber es geschehen ist. Ein solches Hilfs- und Nachschlagewerk wird seinen Wert im letzten erst bewiesen haben, wenn man es längere Zeit gehandhabt hat; Ref. fühlt sich zudem nicht als kompetent in den Detailfragen der Michelangelo-Forschung, um sich ein Urteil über mehr, als angestellte Stichproben es erlauben, anzumaßen. Wo aber angesetzt wurde, erwiesen sich die Bände als treffliche Führer in oft komplizierten Fragen, breiteten rasch und übersichtlich das zerstreute Material aus; auch Entlegenes war nicht übersehen: daher glaube ich, man wird sie noch nach langer Zeit ebenso dankbar brauchen, wie ein jeder, der sich für Raphael-Forschung interessiert, zuerst zu (dem früher sehr zu Unrecht geschmähten) Passavant greift — selten vergebens. Denn Thode hat alles, was auch nur irgendwie mit Michelangelo in Zusammenhang gebracht werden kann, aufgenommen, bringt immer die literarischen, zeitgenössischen oder späteren Belege bei, hat die Zeichnungen aufgeführt, die sich etwa darauf beziehen, ebenso Stiche, und was sonst dem Forscher dienen mag. Den Standpunkt der neueren Forscher legt er knapp dar und stellt ihm oft eine reiflich durchdachte eigene Ansicht gegenüber.

Nach dem Gesagten ist es überflüssig, auf Einzelheiten lange einzugehen. Aber es mag von Interesse sein, zu hören, wie sich Thode zu den bekannten Echtheitsfragen stellt. Mir scheint es, er ist weitherziger in der Anerkennung als irgendein anderer der modernen Spezialisten. Auch das Liphart-Relief, der »sterbende Adonis«, die Restauration des antiken »Bacchus« in den Uffizien, die Statuen in Siena, von den Gemälden die Manchester-Madonna sind als echt aufgenommen; verworfen wird — wie allgemein — das trübselige Tondo der Wiener Akademie, das übrigens wirklich ohne Kenntnis der Art Michelangelos nicht entstanden sein kann. Abgelehnt wird auch der schlafende Amor in Turin.

Daß Thode in einem sehr langen Abschnitt den Holzkruzifixus in Santo Spirito verteidigt, trotz des Widerspruches, der von allen Seiten laut wurde, beweist, wie fest Thodes Ansicht darüber gewurzelt ist. Doch irrt er sich wohl (im Schlußabschnitt) über die Gründe solchen Widersprechens. Nicht daß er »seiner Freude gelegentlich des Fundes Ausdruck gab«, hat mancher ihm verübelt; wohl aber, daß er den Leserkreis der »Frankfurter Zeitung« als den Areopag erwählte, dem er die Entdeckung zuerst (und allein) vor-

legte. Über die Argumente, die er nunmehr beibringt, wird man sich jetzt äußern können. Ich möchte nur hervorheben, daß Richas Notiz, auf die er sich stützt — soweit er den historischen Beweis erbringen will —, doch nicht zwingend ist. Dieser Autor spricht 1759 nur von der bestehenden Absicht, den Kruzifixus im Chor aufzustellen; wer aber beweist uns, daß es geschehen ist? Zudem ist Richas Notiz über das Werk ein wenig sonderbar: er spricht von diesem nicht an der Stelle, wo es geschehen müßte, nämlich wo er die Sakristei beschreibt; sondern bei der Beschreibung des Kapitelsaals, indem er die Zerstreuung der früher dort befindlichen Kunstwerke bedauert, erwähnt er es nebenbei. Noch auffälliger ist, daß in dem Werk »Firenze antica e moderna« (Florenz 1797, VIII, S. 371 ff.) des Kruzifixes weder im Chor, noch in der Sakristei, noch im Kapitelsaal erwähnt wird, trotzdem dessen Verfasser sich ganz genau an Richa hält. Ebenso fehlt er in den verschiedenen Ausgaben der »Guida al Forestiero« bzw. »Guida per osservar con metodo etc.«. (ich sah die 5. bis 11. Auflage, 1790—1819, durch). Erst bei Fantozzi wird der Holzkruzifixus im Chor erwähnt, übrigens in anderer Form, als Thode angibt, der offenbar die französische Ausgabe zur Hand hatte; in der italienischen (ich benutze diejenige von 1845) heißt es: »il quale secondo che ne dice il Cinelli potrebbe credersi opera di Michelangiolo«. Der Fall steht also so, daß die Kette der Beweise nicht geschlossen ist; es fehlt der Nachweis, daß das Holzkruzifix nach 1759 aus der Sakristei wirklich wieder in den Chor gebracht wurde. Ich zweifle nicht, daß Nachforschungen in den Büchern von Santo Spirito — im Staatsarchiv — über diesen Punkt Aufklärung bringen möchten.

Im zweiten Bande hat Thode sehr dankenswert auch das Material über die nicht ausgeführten Kompositionen vereint, soweit sie sich durch erhaltene Zeichnungen erweisen lassen. Überall tritt einem die wohldurchdachte Forschung des Verf. entgegen, und man empfindet dankbar, wie sehr er die Arbeit andern geebnet und erleichtert hat. In diesem Teil scheint mir besonders wesentlich der erste Abschnitt im XII. Kapitel: Zeichnungen für Gemälde Sebastiano del Piombos. Thode setzt sich hier mit den Forschungen erst Wickhoffs, dann Berensons auseinander, laut denen eine bestimmte Gruppe von Zeichnungen, die früher unter Michelangelos Namen gingen — das berühmteste Stück darunter die »Warwick-Zeichnung« zur Grablegung im British Museum —, die jetzt aber, besonders seit dem eingehenden Kapitel, das Berenson ihnen gewidmet, gemeinhin dem venezianischen Nachahmer zugeschrieben werden. Thode hat sich m. E. durch seine Untersuchung sehr verdient gemacht: schon dadurch, daß er die Frage von neuem zur Diskussion stellt. Vielleicht gibt es unter den Problemen, die das Studium italienischer Meisterzeichnungen so schwierig erscheinen lassen, kein so verwickeltes wie eben dieses. Nach einer sorg-

fältigen Überprüfung der Streitfrage glaube ich, daß Thode teilweise das Richtige getroffen hat. Was mir besonders bedenklich erscheint, ist, daß, wenn man die ganze Gruppe Sebastiano zuschreibt, man genötigt ist, sie um immer neue Blätter zu vermehren. So würde fast sicher der grandiose Christus im Louvre — Schwarzkreidestudie, Figur bis zu den Hüften; Ber. T. CXLV — ebenfalls zu jenen Zeichnungen zu nehmen sein. Dasselbe gilt von einer andern Louvrezeichnung in Rötel: Vorderseite zwei Männer, die einen Toten tragen, Rückseite eine Frau in der Art einer Sibylle (Ber. Nr. 1584). Denn es scheint mir unmöglich, einen Qualitätsunterschied zwischen diesem Blatt und der von Berenson wieder Sebastiano zugeschriebenen Madonna in Venedig (Ber. 2501) herauszufinden (man vergleiche besonders die Kinder), die ihrerseits wieder zu dem Blatt mit Adam und Eva der Bonnat-Sammlung notwendig überleitet. Ebenso hat Thode völlig recht, den großen qualitativen Unterschied zwischen den beiden Entwürfen für das Lazarusbild — beide im British Museum — zu betonen: dasjenige, wo Lazarus den Arm erhebt, ist wahrlich Michelangelos nicht unwert; nur muß man sich über die auffallend schwachen Fußstudien auf diesem Blatt verwundern. — Auf der andern Seite sind weiter einige Sebastianosche Züge nicht wegzuleugnen: so in der Warwick-Zeichnung der Kopf der Madonna, dessen Zeichnung man mit verschiedenen Figuren des Venezianers, besonders auch mit dem »Violinspieler« bei Rotschild, vergleichen wolle [1]). Als entschiedener Irrtum Thodes erscheint mir seine Ehrenrettung der Madonna mit den beiden Kindern in Windsor (Ber. 2504), auf deren Rückseite Wickhoff eine Studie von Sebastiano für die Heimsuchung erkannte. Die Qualität dieser Madonna liegt tief unter Michelangelo und steht ganz nahe dem Bilde Sebastianos in Burgos (Abb. in der Monographie von Bernardini S. 104), wo man auch die am Boden liegenden röhrenartigen Falten der Zeichnung wiederfinden wird, die ganz unmichelangelesk sind (hier auch, wenigstens annähernd, die ganz unmögliche rechte Hand der Madonna).

Die, wie gesagt, äußerst komplizierte Frage scheint mir auch nach Thodes Untersuchungen nicht definitiv gelöst; aber alle seine Bemerkungen sind sehr zu beachten. Hoffentlich nimmt sie jemand auf und bietet uns einmal das große Material vollständig in Abbildungen: die einzige Möglichkeit, um der Lösung näher zu kommen.

Ich muß es mir versagen, hier Thode noch weiter zu folgen, so verlockend es ist; man wird aber aus obigem ersehen, wieviel Anregung er

[1]) Man beachte jetzt auch Freys Bemerkungen zu einem andern Blatte der Gruppe, der »Grablegung«, in Oxford (Corpus der Zeichnungen Taf. 150). Den Kopf der äußersten Figur links wolle man mit dem Schergen auf Sebastianos »Martyrium der h. Agate« im Palazzo Pitti — demjenigen links von der Heiligen — vergleichen.

überall geboten hat. Sprach ich wiederholt von der »Sammlung des Materials«, so möge das ja nicht den Eindruck erwecken, als sei Thode lediglich Kompilator; er sichtet, kritisiert, gibt überall Eigenes und Wertvolles; in der Zukunft wird man sich stets mit ihm auseinanderzusetzen haben.

Die Forschungen A. Grünwalds, eines kunsthistorisch geschulten österreichischen Archäologen, dienen dem Nachweis einiger offenkundiger Entlehnungen von Bewegungsmotiven, die man bei Michelangelo beobachten kann. Es handelt sich dabei nicht ausschließlich um antike Vorbilder, sondern gelegentlich — und in einem besonders schlagenden Beispiel (Sklave über der Libica) — um Nachahmung Donatelloscher Motive, der jedoch dann seinerseits das Motiv bei der Antike entlehnt hatte. Nicht alles ist so überzeugend, als der Verf. meint, manches aber über jeden Widerspruch hinausgehoben (so Sklave über Joel nach antiker Gemme; einer der »prigioni« vom Juliusdenkmal nach dem Narcissus in Paris). Wertvoll sind die Beobachtungen über Michelangelos Stil, die Verf. an diese Entlehnungen anknüpft, und durch die er mehr als einmal überkommene Urteile wesentlich berichtigt. Hübsche Resultate über Beziehungen der Kunst Ghibertis zu antiken Werken werden im Vorbeigehen vom Verf. mitgeteilt.

Tragen die bisher besprochenen Werke biographischen Charakter oder beschäftigen sich mit formalen Problemen, so sind die nunmehr folgenden Arbeiten der Erläuterung des Inhalts der Schöpfungen Michelangelos gewidmet. Das Buch von H. Brockhaus umfaßt ein weiteres Gebiet, als der Titel vermuten läßt: ein Hauptteil der Werke des Meisters wird darin auf ihren Gedankengehalt untersucht. Im ersten Kapitel sind seine Kunstprinzipien an der Madonna Doni dargelegt: der im Hause Medici Aufgewachsene befolge hier getreulich die in Albertis Traktat »Von der Malerei« niedergelegten Grundsätze. Als Erklärung für den »David« werden Predigten Savonarolas herangezogen, in deren einer David als »stark von Hand und schön von Aussehen« geschildert wird. Dem Grabdenkmal Julius' II. liegt die Messe für die Verstorbenen zugrunde: danach würden die Figuren der Sklaven die verstorbenen Gläubigen bedeuten, die sich von den Fesseln der Sünde befreien. Der Tod, heißt es weiter, ist verschlungen in den Sieg; die Engel, fährt das Gebet fort, mögen die Seele des Verstorbenen aufnehmen, und diese der Gemeinschaft der Heiligen gewürdigt werden. — Die beiden Hauptabschnitte beschäftigen sich mit den beiden Sakristeien von San Lorenzo: wie Cosimo der alten Sakristei den ambrosianischen Lobgesang des »Te Deum laudamus« zugrunde legte, der, hier und dort mit aus Dante entnommenen Vorstellungen abwechselnd, sogar den ornamentalen Schmuck bestimmte, so haben das Thema für die neue Sakristei zwei andere ambrosianische Hymnen, in denen Gott als Herrscher über Tag und Nacht angerufen wird und Christus als Lichtbringer gefeiert ist (hier kommen Aurora

und Crepusculus vor), abgegeben. Obige Erklärungsversuche haben viel Interesse gefunden; man hat ihnen mehrfach zugestimmt, sie andererseits bestritten. Wer eine sachliche Auseinandersetzung darüber wünscht, möge an den betreffenden Stellen in Thodes »Kritischen Untersuchungen« nachlesen, der jedem einzelnen gewichtige Gründe entgegenstellt. Sehr sympathisch, weil einfach und sämtliche Elemente des Werks ungezwungen einbeziehend, ist die Erläuterung des Juliusdenkmals durch die Totenmesse. Sonst aber tritt vielfach die Neigung hervor, in Dingen Geheimnisse zu finden, wo andere sie nicht suchen würden, wie etwa in den ornamentalen Zieraten. Erinnert man sich z. B., daß Correggio in der mit mythologischen Szenen geschmückten »Camera di San Paolo« die Widderköpfe, die umgedrehte Kanne, die Muschel und Früchte und Laub dekorativ verwendet, so ist man geneigt, wie dort, so auch bei Michelangelo, an antike Vorbilder zu denken. Oder wenn für den in der Kralle den Diamantring haltenden Falken am Brunnen der alten Sakristei von San Lorenzo Dante zitiert wird — welcher Falken wie Demant als Vergleich braucht —, so denkt der Unbefangene doch wohl lieber zunächst an die Impresa von Cosimos Sohn Piero de' Medici. Gegen die Erklärung des David kann man einwenden, daß die Statue ja gar nicht für den Platz am Signoriepalast bestimmt war, daß man 1504 sehr ernsthaft erwog, ob man sie nicht am Dom aufstellen sollte. Wenn man sich schließlich für den auszeichnenden Platz am Eingang des Stadthauses entschied, dachte man da nicht eher, als an den von Savonarola verherrlichten »Vertreter der Christen im allgemeinen«, an den kühnen Jüngling, der sein Volk in gefährlicher Stunde errettet hatte? Der Herold der Signorie hatte vorgeschlagen, ihn an die Stelle der »Judith« (von Donatello) zu stellen: »maxime essendo stata posta chon chattiva chonstellatione, perchè da poi in qua siate iti de male in peggio: perdessi poi Pisa« (Gaye II, 456). In diese Richtung weist auch die Inschrift, die Laurentius Schrader unter dem Marmor-David Donatellos oben im Palast las, — und die Brockhaus selbst (S. 18 Anm. 3) mitteilt —: »Pro patria fortiter dimicantibus etiam versus terribilissimos hostes dii praestant auxilium.« Das, glaube ich, bezeichnet die Gesinnung am besten, die der Statue diesen Platz zur endlichen Aufstellung bestimmte.

Für eine andere Schöpfung Michelangelos, für den Gemäldezyklus der sixtinischen Decke, glaubt Martin Spahn, der Historiker — der einmal in dieser Zeitschrift einen sehr beachtenswerten Beitrag zur Datierung einer Gruppe von Briefen des Meisters geliefert hat —, den die Darstellungen verknüpfenden Grundgedanken in der Karsamstagsliturgie gefunden zu haben. Er entwickelt diesen im zweiten Abschnitt (S. 17 ff.). Hier finden sich tatsächlich mehrere der Vorstellungen, die durch den Künstler an der Decke gestaltet wurden: die Osterfeier, bei der das Lamm geschlachtet wurde, die Sintflut, Gottes schöpferische Tätigkeit; Lektionen

aus den Propheten werden verlesen. Aber, wie Thode in seiner sachlichen Auseinandersetzung mit Spahn hervorhebt (I., S. 289): den ganzen Zusammenhang der Darstellungen bringt sie nicht. Und damit ist der an und für sich hübsche (schon deshalb, weil naheliegende) Gedanke Spahns erledigt. Sehr richtig bemerkt dieser gelegentlich: »der Gottesdienst ihrer Kirche regte die Künstler der mittelalterlichen Jahrhunderte und der Renaissance an«. Das ist so selbstverständlich, daß niemand es bestreiten wird. Die Frage ist nur: Hat der Meister einen bestimmten Hymnus der Kirche illustrieren wollen, als vielmehr aus den ihm vertrauten Büchern des Alten Testaments diejenigen Szenen ausgewählt, die ihm künstlerische Möglichkeiten boten? Verf. selbst hat die Gefahren gefühlt, die dem von andern Vorstellungen Ausgehenden drohen, wenn er in der Einleitung sagt: »Literarisches und künstlerisches Gestalten sind zwei so unterschiedliche Vorgänge, daß sie wohl niemals in völlige Übereinstimmung gebracht werden können. Immer bestand für mich bei aller Vorsicht die Gefahr, daß ich eine künstlerische Absicht oder Regung des Meisters nach meinem literarischen Empfinden umdeute.« Wer die Ausführungen des Verf. liest, muß gestehen, daß er dieser Gefahr zum Opfer gefallen ist. Wie in diesem Buch persönliche Erlebnisse und Vorgänge des Meisters in die Werke hineingelesen werden, übersteigt alles, was je in dieser Rücksicht gesündigt worden ist.

Wollte ich mich mit dem Verf. im einzelnen auseinandersetzen, so würde eine eigene Abhandlung dazu nötig sein. Wie fern er aber dem steht, was wir von kunstgeschichtlicher Darstellung zu fordern berechtigt sind, mögen ein paar Proben, die ich herausgreife, zeigen. Seite 118: »Daniel ... sitzt mit geschlossenen Augen und erneut in sich die Vorstellung des Erlebten, um es aus der Erinnerung auszudrücken.« »Er ladet sich«, heißt es S. 120 von dem Putto, der Daniels Buch stützt, »einen der Folianten auf den Rücken, die sein Meister unbewußt liegen läßt ... und hält ihm das schwere Werk hin. Er weiß nicht ..., daß Daniel, in seine Erinnerung versunken, das Buch nicht einmal sieht.« Von der Judith (S. 80): »Scheu sieht sie ... zurück .... Es ist ein rein lyrisch-innerliches Motiv. Die Gruppe der beiden Frauen, ... namentlich aber die Erscheinung Judiths ist so reich an Schönheit wie frauenhaft. Wie umflutet ist sie von sinnlicher, noch unversehrter Anmut (?). Für ein kleines, farbiges Bild ... hatte Botticelli, dem Freunde Michelangelos(?), vielleicht einmal eine ähnliche Stimmung vorgeschwebt, fein und empfindlich wie eine Espe gegen den Wind. Er hatte weder den rechten Moment der Handlung gefunden (?), noch etwas anderes als eine verträumte, preziöse Frau zu schaffen vermocht.« Von den Fresken nächst der Altarwand (Jonas, den Lünetten, Haman und Eherner Schlange, Gottvater usw.) heißt es (S. 174): »Aber im tiefsten ist diese Kunst doch leer, und sie leidet daran;

es ist ein Lebensmangel, eine Ohnmacht organischen Wachstums (?) in ihr, die ihr ehedem fremd war und wodurch sie um die Größe und Schönheit der Vollendung, um die Erhöhung aus der virtuosen Einzelleistung zum Allgemeingültigen, aus der subjektiven Erregung zum ewigmenschlichen Gehalt gebracht wird.« Jeremias »versteinert der Anblick, der sich ihm bot. Er starrt mit der Verzweiflung eines ergrauten Kämpfers ... in die Tiefe, wo sich die Masse in ihrem Prunke, ihrer Leichtlebigkeit und Verweltlichung des Christs im Sakramente unwürdig benimmt.« »Schwerlich wollte der Meister mit Bedacht den Propheten so malen, wie er jetzt auf uns wirkt.«

Genug und übergenug! Spahn hat aus einer hübschen Idee, geeignet, einen anregenden Aufsatz in der »Beilage der Allgemeinen Zeitung« abzugeben, ein Buch gemacht: das war der Fehler. Zur künstlerischen Betrachtungsweise von Kunstwerken fehlten ihm aber die Voraussetzungen.

Vielfach interessant und wertvoll, wenigstens in den Anregungen, die er bietet, ist das Buch von Karl Borinski. Von der Literaturgeschichte herkommend, ist der Verf. allen Kunsthistorikern durch seine große Belesenheit in der quattrocentistischen Literatur weit überlegen. Sein offenbar außerordentliches Gedächtnis kommt ihm zu Hilfe und ermöglicht ihm, die allgemeinen Vorstellungen nachzuweisen, die das Denken in den gebildeten Kreisen um Lorenzo de' Medici — in denen Michelangelo aufwuchs — bestimmten. Besonders wichtig erscheint mir der Abschnitt über den Platonismus in der Renaissance: man sieht, wie aus diesem Ideenkreise heraus dem Meister allerhand Begriffe vertraut wurden, für die er zum Teil wesentlich später den künstlerischen Ausdruck fand. Leider macht es der Verf. dem Leser nicht leicht, ihm zu folgen, weil er, eben infolge seiner außerordentlichen Belesenheit, oft Seitenwege einschlägt und Zusammenhänge andeutet: daher die Lektüre dieses Buches nicht gewöhnliche Anforderungen stellt. Die Herrschaft dieser Ideen nun sucht er im einzelnen an den Mediceergräbern und am Zyklus der sixtinischen Kapelle nachzuweisen. Hier aber geht es ihm wie allen Interpreten, die nicht von den Kunstwerken ausgehen, sondern literarische Vorstellungen in diese hineininterpretieren. Man lese als Probe seine Erklärung der beiden Reliefs, die Michelangelo nach dem Zeugnis der Aristotile da Sangallo-Kopie für das eine der Mediceergräber geplant hatte (S. 135), und die schon so verschieden, niemals jedoch befriedigend gedeutet worden sind. Noch viel häufiger zum Widerspruch gereizt sieht man sich bei den Interpretationen der einzelnen Figuren der Decke. Entgegen Steinmanns überzeugender Deutung der Medaillons aus den »Büchern der Könige« will er sie durch die Darstellungen erläutern, die Dante im zehnten bzw. zwölften Gesang des Purgatorio beschreibt. Welche Gewaltsamkeiten diese Bilder sich da gefallen lassen müssen, wird einem gleich deutlich, wenn man das sonst als »Tod des Uria«

gedeutete Medaillon mit der Beschreibung des Vorganges vergleicht, wie sie Verf. gibt (S. 238). Und das Gleiche gilt von allen übrigen. Man denkt manchmal unwillkürlich an die Worte des Thales über Anaxagoras: »Was dieser Mann nicht alles hört‘ und sah!« Denn dem unbefangenen Leser geht eben nichts davon ein (vgl. auch die Beschreibung der Uffizienzeichnung, die man als Entwurf für die eherne Schlange deutet, S. 252). Nicht minder sinnwidrig erscheint das meiste von dem, was über die Lünetten gesagt wird. Trotz dieser Ausstellungen glaube ich, daß, wer dieses Buch durcharbeitet, vielfache Anregungen daraus gewinnen kann.

Ein prinzipielles Wort am Schluß. Alle diese Deutungsversuche, die dem geistigen Gehalt der Werke Michelangelos gewidmet sind, leiden an dem gleichen Fehler, der solcherart Interpretationen stets gemein ist. Sie fassen die Anregung, die ein Genius gelegentlich einmal gehabt haben k a n n, als die notwendige Vorstellung, die sein Schaffen beeinflußt haben m u ß. Sie unterschätzen stets oder bringen gar nicht in Anschlag, daß der bildende Künstler in Formen denkt, daß er von den Vorstellungen, die innerhalb der Grenzen seiner Kunst liegen, ausgeht, nicht aber von literarischen welcher Art immer. Wieviel Momente rein künstlerischer Art ließen sich beispielsweise über das Madonnentondo der Uffizien vorbringen, die erläutern können, warum diese Komposition entstand, und viel zwingender sind — wohl verstanden für den, der sich in künstlerisches Schaffen hineinzuversetzen versteht —, als der Gedanke, Michelangelo habe hier bewußt die (selbstverständlichen) Forderungen Albertis befolgen wollen. Wer wollte leugnen, daß Michelangelo mit der Heiligen Schrift ebenso vertraut war, wie mit den Hymnen der Kirche, mit Dante und dem Landinkommentar zum Dichter? Aber etwas anderes ist es, ob er sich, da es ans Schaffen ging, vornahm, nun dies oder das zu illustrieren. Dem künstlerischen Prozeß ist solches Vorgehen durchaus zuwider.

Und schließlich: ich kann nicht finden, daß »Michelangelos Werke durch die Schönheit ihres Gedankeninhalts noch gewinnen« (Brockhaus). Doch das mag Geschmackssache sein. *G. Gr.*

Antonio Muñoz. P i e t r o B e r n i n i, V i t a d'a r t e, r i v i s t a m e n s i l e d'a r t e a n t i c a e m o d e r n a. Siena, anno II. ott. 1909. Nachtrag nov. 1909.

Es scheint, als ob das klassizistische Dogma, welches von einem Winckelmann zum reinsten und schärfsten Ausdruck gebracht wurde und auch seinen letzten bedeutungsvollen Vertreter in einem Deutschen, Jakob Burckhardt, gefunden hat, doch im italienischen Geiste noch tiefer wurzelte. Während bei uns die Forschung schon lange begonnen hat, sich von

jenem für sie unheilvollen Einfluß zu emanzipieren und in der barocken Kunst die problematischen Werte ihrer künstlerischen Prinzipien aufzudecken, sieht der Italiener in dieser Epoche, die für sein Land eine zweite, seither nicht mehr erreichte Blütezeit bedeutet, — wie es scheint — noch immer vor allem den Verfall der klassischen Kunst, den Abfall von ihren zum Kunstdogma erhobenen Prinzipien. Dieser Standpunkt ist auch in der reichhaltigen Bernini-Monographie Fraschettis nicht zu verkennen. Lorenzo Bernini findet seine Würdigung nicht auf Grund einer historischen Erkenntnis, nicht als der Schöpfer eines neuen bedeutungsvollen Stils in der monumentalen Skulptur, sondern nur auf Grund einer tiefsitzenden populären Anschauungsweise, nach welcher er eben mit vielen andern in die nationale Ruhmeshalle Italiens gehört. Fraschetti kam einer nationalen Forderung nach, als er ihm hier — die Gelegenheit der Zentenarfeier ist bezeichnend — das gebührende literarische Denkmal errichtete. Er feiert ihn als eines der größten Genies der italienischen Kunst, als einen außerordentlichen Mann, mit allen möglichen dem Italiener sympathischen Eigenschaften, und es wird ihm schwer, ihn nicht auch als einen Künstler darstellen zu können, der die Fahne der klassischen Gesinnung, des Rinascimento, selbst in dem abgefallenen Seicento hochgehalten habe. Leider geht dies nicht an, da Bernini im Gegenteil gerade derjenige sein wird, den der italienische Klassizist, wenn er sich nicht gerade in Jubiläumsstimmung befindet, am liebsten — und mit Recht — für jenen »Verfall« in der Plastik verantwortlich machen möchte. Es läßt sich mit der schonungsvollen Darstellung schwächlicher Geschichtsschreiber vergleichen, welche die schlechten Regierungshandlungen eines Monarchen verschweigen oder auf den Einfluß der bösen Ratgeber zurückführen, dafür aber in seiner Jugendgeschichte nach artigen Zügen suchen, wenn Fraschetti den unglücklichen Versuch macht, trotz allem die Jugendwerke des Lorenzo als Zeugen für seine reinen Kunstprinzipien aufzuführen und sie in seiner blumenreichen Sprache »soavissime cose sbocciate imprevedutamente nella selva confusa e ingombrante del seicento« nennt.

Gegen diese Formel wendet sich in seinem Aufsatz Antonio Muñoz (p. 447). Dies läßt eine für Italien neue Auffassung jener wichtigen Frage erwarten. Schon der Titel hat einen gleichsam programmatischen Charakter. Denn Pietro Bernini ist nicht bloß der Vater und sonst ein beliebiger Künstler dritten Ranges um die Wende des 16./17. Jahrhunderts, sondern er ist vor allem der von den Quellen überlieferte Lehrer seines Sohnes.

Eine Darstellung seines Lebens und seiner Werke müßte sich also, abgesehen von ihrem in der eventuellen persönlichen Bedeutung des Künstlers begründeten Selbstzweck, ein doppeltes Ziel setzen: es müßte

erstens untersucht werden, ob der literarisch überlieferte Zusammenhang zwischen der Kunst des Vaters und des Sohnes sich auch aus den monumentalen Quellen belegen läßt, und zu diesem Zweck das bisher unbekannte Oeuvre des Vaters kritisch gesichert werden. Diese Untersuchung würde dann in letzter Linie auch zu einer Beantwortung der Fragen führen, die sich an die Jugendwerke Lorenzos, namentlich was die Datierung betrifft, knüpfen. Das zweite Ziel wäre ein allgemeineres: die Stellungnahme zu dem Problem der Entstehung des barocken Stils in der italienischen Skulptur überhaupt, einer Frage, die mit der Ableitung des Jugendstils Lorenzo Berninis aufs Engste zusammenhängt.

Der ersten Aufgabe entledigt sich der Verf. in flotter Weise, indem er ein reiches, zum Teil in guten Abbildungen wiedergegebenes Oeuvre zusammenstellt mit einer gewissen Unbefangenheit, die es im Dunklen läßt, ob und in welchen Fällen er die Zuschreibung aus den Quellen und deren Kritik gewonnen hat oder ob seine Darstellung nur eine illustrierte Paraphrase auf jenen Absatz bei Fraschetti ist, der eine Liste der Werke Pietros gibt. Dies letztere scheint namentlich für die neapolitanische Periode der Fall zu sein, bei deren Behandlung von der Benutzung der großen topographischen Literatur, die hier in Betracht kommt, nicht mehr zu verspüren ist als bei Fraschetti.

Es sind weder die einzelnen Angaben noch auch die Reihenfolge und Zahl der Werke einwandfrei. Die Madonnengruppe in der Certosa von S. Martino, welche der Autor gleich nach den Statuen der Fassade des Monte di Pietà nennt, gehört nicht an den Anfang, sondern an das Ende der neapolitanischen Periode. Sie kam 1624 aus dem Nachlaß des Michelangelo Naccarini, Pietros Arbeitsgenossen in Neapel, in unvollendetem Zustand an die Certosa, wo sie — wie sich sehr wahrscheinlich machen läßt — von dem cav. Cosimo Fanzaga, der sich seit 1623 im Dienste der Karthäuser befand, überarbeitet worden sein dürfte. Sie bildet in der Beurteilung des künstlerischen Entwicklungsganges Pietros den springenden Punkt. Es erscheint darum als ein Mangel, wenn der Verf. einerseits auf die quellenkritisch komplizierte Frage ihrer Zuschreibung die schon Spinazzola (Napoli nobilissima XI.) berührt hat, sowie auf die des angenommenen Anteils Lorenzos gar nicht eingeht, außer daß er sagt, er könne Fraschettis Zweifel nicht teilen, andererseits sie in stilistischer Beziehung mit ein paar nicht tiefergehenden Bemerkungen abtut, ohne ihre Bedeutung für die Stilentwicklung Pietros zu erfassen, ohne auch nur die bei allen Übereinstimmungen doch prinzipielle Verschiedenheit gegenüber den anderen Werken der neapolitanischen Periode zu bemerken.

Bei den Werken in Gesù nuovo übernimmt er aus Fraschetti den alten, auf Celano zurückgehenden Irrtum, wonach die Werke Pietros in die Ka-

pelle Muscettola versetzt und hier mit den Arbeiten eines Finelli-Schülers aus den dreißiger Jahren zusammengekoppelt werden. Die Nichtbenutzung der Guiden hat ihn allerdings vor diesem weiteren Fehler bewahrt, so daß sein durch keine Quelle getrübter Blick Pietros Werk richtig in der von Naccarini ausgeschmückten Kapelle erkannt hat, die aber den Namen ihres Gründers Fornaro führt.

Verständlich erscheinen mir die Zweifel des Verf. an der Echtheit der Täuferstatue in Santa Maria la Nuova, unverständlich hingegen das angeführte Argument: die hohe Qualität der Statue. Dazu wurde er wohl durch ihren renaissancemäßigen Charakter verführt; denn sie ist ein Werk aus der Schule Giovanni da Nolas, und zwar ein sehr mittelmäßiges. Offenbar diese Übereinstimmung mit dem Stil der lokalen Plastikerschule — die Statue ist geradezu eine Kopie eines Originals des Hauptmeisters in S. Domenico Maggiore — hat den Verf. zu einer Zurückdatierung um mehrere Jahrzehnte vor Pietros Ankunft veranlaßt. Sie ist aber ein ebensowenig stichhaltiges Argument gegen die Autorschaft Pietros, für die übrigens schon die unversehrte Guidentradition spricht. Denn Pietro Bernini fällt mit dem größten Teil seiner neapolitanischen Werke — es bilden eigentlich nur die Karthäuser-Madonna und etwa noch die Statue in Gesù eine Ausnahme — in den Kreis der lokalen neapolitanischen Plastikerschule, die von Giovanni Merliano ihren Ausgang nimmt, dessen Stil auf den der toskanischen Quattrocentisten zurückgeht, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Neapel gearbeitet haben und die in Naccarini ihren letzten von Fanzaga und Finelli, den ersten Meistern des barocken Stils in Neapel, abgelösten Vertreter hat. Schon durch seine bezeugte innige Verbindung mit Naccarini ist dies Verhältnis Pietros zur neapolitanischen Kunst indiziert. Darin, daß dies dem Verf. entgangen ist, scheint mir ein Hauptfehler seiner Darstellung zu liegen.

Von einer Ableitung des Stils Pietros kann überhaupt kaum gesprochen werden. Der Verf. beschränkt sich darauf, ihn einmal einen »tardo michelangioleschо« zu nennen, ein anderes Mal, gelegentlich der Karthäuser-Madonna, zu sagen: »il barocco entra a spirare la sua grazia sdolcinata nelle robuste forme toschane«. Von solchen kann bei Pietro niemals die Rede sein, und auch die erste Bezeichnung trifft nicht in dem Sinne zu, den ihr der Verf. offenbar unterlegt. Denn es wird wohl niemand in den Statuen Pietro Berninis in der Girolminikirche etwas Michelangelesches sehen wollen. Diese sechs Nischenheiligen — ein Vergleich der zwei Statuen an den Banden, mit denen der Hauptwand wird lehren, daß auch sie die Künstlersignatur Pietros tragen und entschieden nicht von einer Werkstatthand sind, wie dies Muñoz annimmt — schließen sich im Typus, im Standmotiv, in der Gesamtauffassung aufs Engste an die Werke Naccarinis an, wie sie in zahlreichen

neapolitanischen Kirchen noch heute zu sehen sind. Deren Stil wieder läßt sich unmittelbar auf die Kunst des Merliano zurückführen, wenn man auch, gestützt auf ein Dokument, versucht hat, Naccarini zum Giambologna-Schüler zu machen, in dessen Werkstatt er zwar de facto gearbeitet hat, dessen Stil er aber eben so fernsteht wie diese ganze neapolitanische Cinquecentokunst der michelangeleschen Kunst von Florenz und Rom. Dies ist ja gerade das Charakteristische für jenen provinzialen Stil, daß er zwar gewisse Elemente der michelangeleschen Kunst in aller Oberflächlichkeit als tote Formeln übernimmt, von ihren eigentlichen Problemen jedoch unberührt in seiner vormichelangeleschen Renaissanceentwicklung fortschreitet, bis er von der barocken Kunst überrumpelt wird.

Zeugen für diesen engen Zusammenhang Pietros mit der neapolitanischen Kunst Naccarinis sind weiters eine Statue in S. Giovanni dei Fiorentini, die bisher mit sieben andern unter Naccarinis Namen geht, sowie zwei Statuen an der Fassade der Brancaccikapelle in S. Gennaro, Werke, die dem Verf. entgangen sind.

Trotz alledem ist die Bezeichnung Pietros als eines michelangeleschen Künstlers nicht durchaus falsch. In der Karthäuser-Madonna ist ja die Reminiszenz an Michelangelo offenkundig. Aber diese Tatsache ist in Anbetracht der übrigen neapolitanischen Werke Pietros durchaus nichts Selbstverständliches, sondern im Gegenteil sehr überraschend. Sie ist für diese Epoche, das Dezennium vor dem Auftreten Lorenzos, der mit neuen Mitteln an die Lösung der von Michelangelo der ganzen Zukunft gewiesenen fruchtbaren Probleme der Skulptur herantritt, geradezu symptomatisch. In der persönlichen Entwicklung Pietros läßt sie sich wohl am ehesten aus den Einflüssen seiner ersten Periode erklären, die er in Rom im Kreise der florentinisch-römischen Malermanieristen zubrachte. Diese Periode, aus der sich wohl keine Werke Pietros erhalten haben, die aber darum untersucht zu werden verdient, weil hier die Basis zur weiteren Entwicklung des Künstlers notwendigerweise gelegt worden sein muß, übergeht der Verf. In einer Nachtragsnotiz des Novemberheftes der »Vita d'arte« verlegt er in diese Jahre des ersten römischen Aufenthalts eine Madonna im Palazzo Spada. Ich kann mich jedoch — allerdings nur nach der Abbildung — weder seiner Meinung, daß es ein Werk Pietros sei, geschweige der Datierung in seine Jugendzeit anschließen.

Unrichtig ist die Angabe des Verf. von Pietros Anteil an der sogenannten Fontana del Gigante, vollends zu verwerfen die Schlüsse, die er daraus zieht. Denn selbst wenn sich eine Beteiligung Pietros beweisen ließe — die Annahme einer solchen beruht aber nur, wie man leicht zeigen kann, auf einer Verwechslung Celanos zwischen dieser einst auf dem Largo del Palazzo aufgestellten Fontäne und einer älteren, die früher in Santa Lucia stand,

jetzt die Villa nazionale schmückt, von einer korrupten Tradition dem Domenico d'Auria zugeschrieben wird, wie Ceci aber nachgewiesen hat, tatsächlich die von Naccarini 1606 ausgeführte ist, an der also Pietro beteiligt sein könnte —, selbst wenn sich, sage ich, seine Teilnahme an der ersten beweisen ließe, die aber in Wirklichkeit erst aus einer Zeit stammt, da Pietro Neapel bereits verlassen hatte, wäre er darum noch nicht der »abile decoratore«, zu dem der Verf. ihn leichtsinnigerweise hier und auf Grund des Reliefs am Grabe Klemens VIII. machen will, einer Arbeit, die sich, ohne auf besondere dekorative Fähigkeiten ihres Autors schließen zu lassen, anspruchslos in das Schema jenes Papstgrabes fügt. Ebenso erscheinen mir auch die Schlüsse des Verf. aus Pietros dokumentarisch überliefertem Anteil an der Fontana Medina bei dem heutigen Erhaltungszustand des Objekts nicht einwandfrei. Einerseits sind weder die Satiren und Nymphen von Naccarini allein, da — was in den Cedole di Tesoreria von Muñoz' Gewährsmännern übersehen wurde — auch Pietro dafür bezahlt wird, noch sind andererseits die Putten in ihrer heutigen Form von ihm, da sie wahrscheinlich 1670 bei einer Spoliierung des Denkmals durch Don Pietro d'Aragona, entführt wurden. Auch hätte der Verf. nur ein Verzeichnis der Vizekönige von Neapel nachschlagen müssen, um zu sehen, daß der Brunnen nicht nach seinem Erbauer benannt sein kann, daß der Herzog von Medina vielmehr in den Vierzigerjahren regierte und er es war, der den Cav. Fanzaga mit einer Erweiterung der Anlage betraute, die darin bestand, daß das ursprüngliche Bassin mit einer reichen Balustrade umgeben wurde, ein Umstand, der dem Verf. entgangen ist.

Auf selbständiger Arbeit scheint mir erst der zweite Teil des Aufsatzes zu beruhen, der sich mit den römischen Werken des Künstlers beschäftigt. Hier liegt eine tatsächliche Verwertung dokumentarischen Materials vor, das der Verf. in übersichtlicher Weise als Anhang publiziert, eine Verwertung, deren Sachlichkeit allerdings beeinträchtigt wird durch das Oberflächliche der eingefügten stilkritischen Bemerkungen, denen zufolge Pietro bald als der »autore accurato cinquecentescho« erscheint, bald wieder wegen seiner »resultati barrocchi falsi« gerügt wird. Von einer Erkenntnis des Entwicklungsganges des Künstlers, der aus dem provinzialen neapolitanischen Milieu in die Gruppe der paolinischen Künstler geraten, in der sich die verschiedensten Elemente zu einem gemeinsamen Werke verbunden haben, eine ganz singuläre Stilwandlung durchmacht, ist auch hier nichts zu verspüren. Diese Verkennung der stilistischen Entwicklung spiegelt sich in der Bewertung der einzelnen Arbeiten wieder.

Gelegentlich des Reliefs der Assunta im Baptisterium von Santa Maria Maggiore kann sich der Verf. die Frage nicht versagen, ob dem Künstler nicht bei der Wiedergabe der graziösen Gebärden der Engel, welche die

Madonna umgeben, die ihm vertrauten kindlichen Bewegungen »del suo piccolo Lorenzo« vorgeschwebt seien. Wenn man sich jedoch schon mit solchen Harmlosigkeiten abfindet, mit der stilistischen Wertung des Reliefs kann man nicht einverstanden sein, wenn man den Entwicklungsgang des Künstlers auch nur oberflächlich betrachtet hat. Das Relief soll dieselben Charakterzüge aufweisen wie die neapolitanischen Werke. Eben das nicht! Die eigentliche Stilwandlung Pietros wird auf den Einfluß der Antike zurückgeführt, der sich in Rom seiner bemächtigte. Eben der nicht! Es ist ja richtig, daß Pietros Mitarbeiter an den Grabmälern der paolinischen Kapelle, von der Restaurierungstätigkeit ausgehend, stark antiken Einflüssen unterlegen sind; aber man wird kaum etwas finden, was der Antike fernersteht als das Relief der Papstkrönung oder die durchaus einem neuen Stilgefühl entsprungenen Karyatiden, und es zeugt von einer seltsamen Verkennung, wenn der Verf. behauptet (p. 442), »nei quattro termini lo scultore ha seguito modelli antichi«. Es wird unentwegt mit fertigen Begriffen operiert, die sich in gewissem Sinne zu gangbaren Erklärungen eignen, über deren wesentlichen Inhalt man sich jedoch keine Rechenschaft gibt.

Von der Täuferstatue in S. Andrea della Valle wird ausgesagt, sie sei noch ganz »cinquecentescha«, und weiter, sie sei von allen vier Statuen der Barberini-Kapelle »la più arcaica«. Selbst wenn man eine derartige Anwendung völlig vager Schlagworte für zulässig hielte, muß man doch sagen, daß die Täuferstatue sich ebenso von den Statuen des Buonvicino, Stati und sogar des Mochi durch die neuartige, malerische Behandlung des Kopfes, der Oberfläche, durch Ausdruck und Bewegungsmotiv auszeichnet wie die Karyatiden vor den übrigen Werken der borghesischen Kapelle, und daß hier ebenso wie in dem Engel des Quirinals die ersten Spuren eines neuen Stils auftauchen, inmitten der epigonenhaften Reste cinquecentescher Tradition, Spuren, die uns unmittelbar auf den Erfinder des neuen Stils in der Skulptur selbst, auf Lorenzo Bernini, führen.

Völlig offenbar wird der Zusammenhang, wenn man Pietros Täuferstatue mit der Äneasgruppe Lorenzos in der Villa Borghese zusammenstellt. Auch der Verf. hat ihn erkannt, doch deutet er ihn auf seine Weise. Wieder ist es dieser unklare Begriff des »Cinquecenteschen«, der ihn dazu führt, die Gruppe für Pietro allein in Anspruch zu nehmen. Außer diesem prinzipiellen Hauptargument führt er noch eine Reihe stilkritischer Beobachtungen an, welche diese Hypothese stützen sollen, die aber einer eingehenden Überprüfung nicht standhalten. Die Übereinstimmung in der Armhaltung weist nur auf das gemeinsame michelangelesche Vorbild; Haar- und Bartbehandlung ist nicht übereinstimmend, sondern im Gegenteil durchaus abweichend und vielleicht am meisten geeignet, die Verschiedenheit der künstlerischen Handschrift auch rein äußerlich zu offenbaren. Daß

sie aber auch innerlich besteht, kann einem bei tieferer Betrachtung nicht entgehen. Der gleiche Typus, ein ähnliches Motiv, ist beim Äneas von einer ganz andern Persönlichkeit wiederholt worden, über deren grundverschiedene Anlage uns die Ähnlichkeit nicht täuschen darf, einer Persönlichkeit, deren geniale Unfertigkeit nichts zu tun hat mit dem bereits an eine Manier grenzenden Altersstil Pietros. Die Äneasgruppe repräsentiert in ihrer »rigidità« und »freddezza«, wie es der Verf. nennt, den ersten Versuch eines jungen hochbegabten Künstlers, zwei Akte zu einer Gruppe zusammenzukomponieren; der nächste Schritt in der Lösung dieses eminent plastischen Problems ist die Apollogruppe der Villa Borghese, wo er durch Auflockerung der Verbindung zwischen den zwei Körpern das Problem von einer andern Seite anfaßt, bis er in der dritten Gruppe, dem Raub der Proserpina, es zu einer — wenn auch nicht neuen (Gianbologna), so doch für die Zukunft vorbildlichen — virtuosen Lösung führt. Ich glaube, daß jedem, der einmal diese drei zeitlich aufeinanderfolgenden Gruppen im Abbild nebeneinandergelegt und verglichen hat, die Erkenntnis dieser Entwicklung sich von selbst aufdrängt und die Zuteilung der Äneasgruppe, die mir geradezu als der Typus eines genialen Jugendwerkes erscheint mit dem ganzen Reiz seiner Unbeholfenheit in kompositioneller Hinsicht, an einen reifen, fertigen Künstler zweiten oder dritten Ranges gezwungen erscheinen muß.

Es läßt sich übrigens genau verfolgen, wie es zu dieser falschen Interpretation einer künstlerischen Handschrift kam. Baldinucci hat mit seiner treffenden, doch harmlosen und durchaus nicht mißzuverstehenden Anmerkung, daß man an dem Werk Lorenzos »einigermaßen den Stil des Vaters erkennen könne«, Fraschetti zu der irrtümlichen Auslegung verführt, Pietro sei an der Ausführung der Gruppe wirklich beteiligt gewesen. Muñoz, der mit Recht betont, daß die »precocità« Lorenzos in den Quellen einen legendenhaften Charakter habe, versucht nun diesen Mangel der Tradition zu korrigieren, indem er gleich das erste große, angeblich mit 15 Jahren (1613) von Lorenzo geschaffene Werk auf Rechnung des Vaters setzt, wozu ihn Fraschettis Irrmeinung leicht führen konnte. Diese Emendationsmethode ist jedoch verfehlt. Die Äneasgruppe läßt sich ohne weiteres aus dem Jahre 1613 etwa in das Jahr 1617 versetzen, da es wohl außer Zweifel stehen dürfte, daß ihr die Entstehung der Täuferstatue Pietros vorangegangen ist (1616). Damals aber war Lorenzo bereits 19 Jahre alt, also doch schon über das Wunderkind hinaus, in einem Alter, in dem man ihm dieses Werk zutrauen kann, ohne sich des Fehlers schuldig zu machen, den der Verf. mit Recht der Überlieferung Baldinuccis vorwirft.

Ebenso wie bei der Äneasgruppe stellt der Verf. bei der Statue des hl. Sebastian im Palazzo Barberini das, was Fraschetti vorsichtig oder mit Einschränkung behauptet hat, als gewiß hin; aber trotz der Zweifel, die

man auch gegen diese Bestimmung haben kann, noch mit mehr Glück als bei seiner letzten, selbständigen Zuschreibung, die man mehr als bedenklich nennen muß, trotz der Anrufung eines Zeugen wie Corrado Ricci: Pietro Bernini wird für die vielbesprochenen Faunsmaske im Bargello verantwortlich gemacht. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Verf., der Pietro selbst noch den »accurato scultore cinquecentescho« nennt, ernstlich an seine Autorschaft bei diesem inferioren, späten Dekorationswitz glaubt. Der Verf. deutet selbst zwischen den Zeilen an, wie eine derartige Bestimmung zustande kommen konnte, welche in ihrer naiven Verkennung des Stils Pietro Berninis fast die übrige anerkennenswerte Arbeit des Verf. beeinträchtigen könnte. Man hat richtig erkannt, daß die Faunsmaske nicht von Michelangelo ist, man hat gesagt, sie sei secentesk, barock, d. h. berninesk (vgl. Reymond), von Lorenzo kann sie aber doch wohl nicht sein — nun so ist sie von Bernini Vater. Auf eine andere Weise, glaube ich, kann man nicht zu dieser Bestimmung kommen, zu der ja der Verf. auch tatsächlich keine nähere stilkritische Begründung gewagt hat.

Wir haben eingangs die Stellung erwähnt, die Muñoz im Widerspruch mit Fraschetti gegenüber der Frage der Jugendwerke Lorenzos einnimmt. Wir haben in dem Titel der Monographie das Programm einer neuen Auffassung dieser wichtigen Frage zu erkennen geglaubt. Tatsächlich hat der Verf. im zweiten Teil seines Aufsatzes auf Grund seiner dokumentarischen Forschungen manches zur Biographie Pietros vorgebracht, was bleibenden Wert hat, und es werden einige Punkte der vita, wie ich sie — noch ohne Kenntnis der Studie Muñoz' — als Auszug aus einer größeren Arbeit im November-Dezember-Faszikel der »L'arte di Adolfo Venturi« aufgestellt habe, zu korrigieren sein. Sonst kann aber die Monographie den wissenschaftlichen Erwartungen, die jene Kritik der älteren Auffassung erregte, nicht gerecht werden. Die alte klassizistische Vorstellung vom Verfall der Kunst klingt als Oberton bei den verstreuten stilkritischen Bemerkungen noch immer mit. Die Erkenntnis von dem Irrtum Fraschettis und von der Bedeutung der Jugendwerke Lorenzos für die Entstehung der neuen Kunst war also auch nur eine »cosa sbocciata imprevedutamente in una selva confusa«.

Georg Sobotka.

Malerei.

Laudedeo Testi. La storia della pittura veneziana. Parte prima: Le origini. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1909.

Die Forschung hat sich der ältesten venezianischen Malerei verhältnismäßig spät zugewandt. Nur wenige Seiten nimmt diese Materie bei Crowe

und Cavalcaselle ein. Man kannte damals knapp die bedeutenderen Künstler. Mit dem allgemeinen größeren Interesse an Duecento- und Trecentokunst erwachte dann auch in Venedig der Wunsch, mehr von dieser Epoche zu erfahren. Man ging in die Archive, suchte und fand zahlreiche Nachrichten über venezianische Maler des Mittelalters und forschte eifrig nach erhaltenen Werken dieser Zeit. Zu den bereits bekannten, hauptsächlich in den venezianischen Museen aufbewahrten Stücken gesellten sich andere, halb oder ganz vergessene, vornehmlich solche, die sich in abgelegenen Orten an der Küste auf beiden Seiten der Adria erhalten hatten. So lieferte die Forschung mit den Jahren eine Menge größerer und kleinerer Resultate, und es war jetzt an der Zeit, diese Einzelergebnisse zusammenzuschmieden. Das R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti hat sich das Verdienst erworben, durch ein Preisausschreiben die Anregung zu solcher zusammenfassenden Arbeit gegeben zu haben. Den Preis hat es dann mit bestem Grunde Testi zuerkannt, der die gestellte Aufgabe mit nicht zu übertreffender Gründlichkeit gelöst hat.

Im ersten Kapitel spricht der Verf. von Venedig im Mittelalter, wobei er besonderes Gewicht auf die früh angeknüpften und stetig weiter ausgebreiteten Beziehungen der Stadt zum Orient und dessen Kultur legt. Für Testi sind diese Beziehungen neben dem durch emsigen Handel schnell erworbenen kolossalen Reichtum, der eine üppige Prachtentfaltung gestattete, und nicht die Eigentümlichkeit der venezianischen Luft die Ursachen für die besondere koloristische Begabung der venezianischen Schule. Ich zweifle, ob sich das Phänomen überhaupt so einfach erklären läßt, und denke, daß man nicht die eine oder die andere, sondern vielmehr einen Komplex von Ursachen anzunehmen hat. Gewiß wird die große Verbreitung orientalischer Erzeugnisse und der üppige Reichtum von besonderem Einfluß auf die Geschmacksbildung gewesen sein, andererseits ist aber doch wohl anzunehmen, daß die ganz exzeptionellen atmosphärischen Bedingungen ebenfalls mitgewirkt haben, der venezianischen Kunst eine koloristische Tendenz zu geben.

Im zweiten Kapitel behandelt Testi die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco sowie andere musivische Werke in Murano, Torcello und Triest und stellt die frühesten Nachrichten über die in Venedig tätigen Maler zusammen. Drei Exkurse sind diesem Kapitel beigegeben. Der erste bekämpfte eine These Adolfo Venturis, die Mosaiken hätten keinen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung der venezianischen Malerei gehabt, der zweite interpretiert einige trecentistische, venezianische Künstlertestamente, der dritte die Statuten der venezianischen Maler vom Jahre 1271, die ältesten Italiens.

Im dritten Kapitel bringt Testi die Rede auf die ältesten erhaltenen Gemälde, auf den Kruzifixus über dem Altar del Capitello in S. Marco, auf den Schrein der Beata Giuliana in einem Oratorium bei S. Agnese, auf den holzgeschnitzten hl. Donatus mit den gemalten Stifterfiguren im Dom zu Murano, und geht dann nicht, wie man erwarten sollte, zu den bekannten Hauptmeistern des venezianischen Trecento über, sondern gibt ein langes, kritisches Verzeichnis teils erhaltener, teils zugrunde gegangener, vielfach anonymer Werke von geringerer Bedeutung. Die Geduld des Lesers wird hier auf eine etwas harte Probe gestellt, der erst im vierten Kapitel etwas von den Hauptmeistern des venezianischen Trecento zu hören bekommt, zunächst von Maestro Paolo.

Testi spricht diesem Meister den gotischen Altaraufsatz in Piove di Sacco, von dem Pinton behauptet hatte, daß er die Signatur Paolos trage, ab. Wie Testi, so haben ein Freund und ich das Bild vergebens nach der von Pinton mitgeteilten Inschrift abgesucht. Sie ist nicht zu finden. Pinton muß an Halluzinationen gelitten haben.

Der Behandlung der Bilder Maestro Paolos und seiner Söhne folgt diejenige Lorenzo Venezianos und weiter eines Anonymus, dessen Werke sich in Chioggia, im Louvre, in den Museen von Ajaccio, Toulouse und im Dom zu Pirano befinden. In betreff der zu einer Pala vereinigten 27 Tafeln in S. Martino zu Chioggia bin ich nicht ganz Testis Ansicht. Testi hat diese Bilder sehr sorgfältig untersucht und hat drei verschiedene ausführende Hände beobachtet, zweifelt aber nicht, daß diese 27 Tafeln von Anfang an ein Ganzes bildeten. Ich bin der Überzeugung, daß die Bilder nicht nur von verschiedenen Händen stammen, sondern ursprünglich überhaupt nicht zusammengehörten. Zwei Polyptychen sind hier ganz sinnlos zu einem greulichen Aufbau zusammengezimmert worden. Ursprünglich setzte sich sicherlich das eine Altarwerk aus der Madonna und den Heiligenfiguren zusammen, das andere wird als Mittelstück das Martinsrelief gehabt haben, das von den in Reihen übereinandergesetzten Szenen aus der Legende dieses Heiligen flankiert wurde. Ein derartig angeordneter Altar ist uns in dem Werk Simones da Cusighe in der venezianischen Akademie erhalten. Das neugerahmte Altarwerk eines anonymen Trecentisten am gleichen Ort (Nr. 21) gehört zum gleichen Typ. Da die Martinslegenden also nicht zu den Heiligenfiguren gehören, gilt nicht für sie das Datum (1349), das am Sockel des Madonnenthrons zu lesen ist.

Der Schluß des Kapitels ist den Caterini — nach Testi haben wir drei Künstler dieses Namens, zwei Maler und einen Bildschnitzer, zu unterscheiden — und den mit jenen gemeinschaftlich tätigen Donato di S. Vitale und Bartolomeo di Maestro Paolo gewidmet.

Das folgende Kapitel ist überschrieben: I pittori forestieri nel Veneto. Das sind Tommaso da Modena, Guariento, Antonio Veneziano und Giovanni da Bologna. Der Raum, der diesen Künstlern hier gegönnt wird, steht in keinem rechten Verhältnis zu der Bedeutung, die sie für die Geschichte der venezianischen Malerei haben. Ganz lose sind die Beziehungen Tommasos zu venezianischen Künstlern. Daß Antonio wirklich in Venedig tätig gewesen, ist trotz Vasaris Behauptung höchst zweifelhaft. Jedenfalls sind weder venezianische Elemente in Antonios Werken wahrnehmbar noch in Venedig ein Niederschlag des dort hinterlassenen Eindrucks. Anders steht es freilich um Guariento, der mit seinem kolossalen »Paradies« im Dogenpalast tatsächlich einigen Einfluß auf venezianische Maler gewonnen hat. Die bescheidene Kraft Giovanni da Bolognas nahm wohl mehr an, als daß sie imstande war, Anregungen zu geben.

Zu den wenigen zaghaften Nachahmern Guarientos, denen das sechste Kapitel gewidmet ist, gehört der Urheber einer Madonna, die dem Kind eine Rose reicht, im Museo Correr mit der nicht unverdächtigen Signatur des Stefano Pievan di Sant' Agnese, zu ihnen gehört ferner Niccolò Semitecolo, dem der Verf. nur die vier Darstellungen der Sebastianslegende in der Dombibliothek zu Padua, nicht die ebendort bewahrte Trinität und Madonna mit dem Kinde läßt. Den Schluß bilden Jacobello Alberegno und Jacobello di Bonomo.

Es folgt nun im siebenten Kapitel Niccolò di Piero, dessen liebenswürdige Madonna in der Akademie vom Jahre 1394 bereits das Nahen einer neuen Zeit verkündet. Die venezianische Kunst war jetzt so weit gereift, daß sie imstande war, aus der Anregung, die ihr der Aufenthalt und die Tätigkeit in Venedig zweier bedeutender, fremder Künstler brachte, nachhaltigen Nutzen zu ziehen. Von 1408 bis 1414 hielt sich Gentile da Fabriano in der Lagunenstadt auf und malte ein Fresko im Dogenpalast, sowie Altarbilder für venezianische Kirchen. Später kam Pisanello nach Venedig. Daß das im Jahre 1409 war, läßt sich jetzt nach Biadegos Forschungen nicht mehr annehmen. Es sei denn, daß man Biadegos Schlußfolgerungen nicht als zwingend anerkenne und leugne, daß der 1397 geborene Antonio Pisano mit dem uns bekannten großen Künstler identisch sei. Testi aber akzeptiert — allerdings unter Äußerung leisen Zweifels — Biadegos Resultate entschließt sich jedoch nicht, aus ihnen die Konsequenzen zu ziehen und das unmögliche Datum aufzugeben. — Eine Hypothese Lionello Venturis, kölnische Maler aus der Schule Meister Wilhelms hätten auf Pisano und andere Veroneser eingewirkt, weist Testi als schlecht begründet zurück und deutet statt dessen auf Burgund, das um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts in intimen Beziehungen zu Verona stand. Diese Annahme erfährt

durch eine unlängst erschienene Spezialuntersuchung im wesentlichen Bestätigung [1].

An Gentile da Fabrianos Werken bildete Jacobello del Fiore seinen Stil. Leider ist uns nichts aus der Frühzeit des Künstlers erhalten, so daß wir in bezug auf Jacobellos Weise vor Gentiles Ankunft auf bloße Mutmaßungen angewiesen sind. Wahrscheinlich hat er in seiner Jugend, und ebenso sein Vater Francesco, von dem keine Arbeiten bekannt sind, eine dem Niccolò di Piero verwandte Richtung vertreten. Gentiles Einfluß ist weiter bei dem in Venedig tätigen Bolognesen Michele di Matteo Lambertini zu konstatieren, und endlich bei Donato Veneto, dessen Identifikation mit Donato Bragadino Testi nicht für völlig gesichert erklärt. Von diesem Maler ist uns nur ein bezeichnetes Werk erhalten, ein Markuslöwe mit zwei Heiligen, das ehemals nach Ridolfi 1459 datiert war. Ich glaube auf Grund dieses Bildes Donato zwei mit Unrecht Antonio Vivarini zugeschriebene Werke zuweisen zu können, eine thronende Madonna mit dem Kinde, offenbar Mittelstück eines Polyptychons, in der Galerie zu Budapest (Nr. 103) und eine Marien-Krönung in der Galerie zu Rovigo (Nr. 158).

Zum Schluß behandelt Testi die Schule, die am stärksten jemals die venezianische Malerei beeinflußt hat, die Schule von Padua. Der Ansicht Kristellers entgegengesetzt tritt der Verf. für die Bedeutung Squarciones als Lehrer Mantegnas ein, während er die Anregungen von der Seite Jacopo Bellinis für stark überschätzt hält. Über das Abhängigkeitsverhältnis der venezianischen Quattrocentomalerei von Padua wird Testi in dem hoffentlich bald erscheinenden zweiten Bande reden. Der vorliegende schließt mit einem Ekxurs über die venezianische Miniaturmalerei.

Es ist nicht leicht, über Testis Buch etwas Zusammenfassendes zu sagen. Der Haupttugend des Verfassers, seiner bewunderungswürdigen Gründlichkeit, wurde bereits gedacht. Ihm ist kein Bild zu geringwertig, um nicht besprochen zu werden, keine urkundliche oder literarische Notiz zu unbedeutend, um nicht zitiert, kein Problemchen zu unwesentlich, um nicht erörtert, und kein Irrtum zu klein, um nicht richtiggestellt zu werden. So hat uns Testi ein Werk gegeben, das, was Zuverlässigkeit anbelangt, in unserer Wissenschaft wenige seinesgleichen hat. Dennoch wird, fürchte ich, das Buch nicht viele Leser finden. Unterhaltend ist die Lektüre nicht.

Das liegt ganz gewiß zu großem Teil am Stoff. Die vorgetragene Materie ist an sich nicht allzu interessant, im ganzen wie im einzelnen. Die Entwicklung vollzieht sich ohne jegliche Sensationen in langsamem, beinahe

---

[1]) Vgl. die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona von Kurt Zoege v. Manteuffel. Diss. Halle 1909. Hier wird zwar nicht speziell Burgund, sondern Frankreich im allgemeinen als Heimat des in Frage stehenden Stiles nachgewiesen.

schleppendem Tempo, und in dieser ganzen Reihe venezianischer Trecentisten befinden sich wohl einige liebenswürdige Koloristen, aber auch nicht eine fesselnde Persönlichkeit. Die Bedeutung dieser Künstler ist wesentlich historischer Art.

Außerdem ist Testis Behandlungsweise etwas umständlich. Er pflegt zunächst bei jedem bedeutenderen Künstler eine allgemeine Charakteristik vorauszuschicken, wobei er sich notwendigerweise bereits auf die einzelnen Werke berufen muß. Dann folgt eine Mitteilung und peinliche Prüfung der Nachrichten, der Urkunden und der Bildinschriften, der erhaltenen wie der überlieferten, an die sich ein chronologischer Prospekt schließt. Hieran reiht sich die Besprechung des Oeuvre. Die erhaltenen Werke werden genau beschrieben, für die verlorenen die Aussagen älterer Autoren mitgeteilt. Darauf folgt eine Diskussion der dem Künstler zu unrecht zugeschriebenen Arbeiten. Den Schluß bilden Zitate von Urteilen anderer Historiker über den betreffenden Künstler, an dem Kritik geübt wird. Endlich folgt ein abschließendes Urteil des Verfassers. Dazu kommt noch eine Unmenge von teilweise gigantischen Fußnoten, die hauptsächlich des Verfassers unersättlicher Lust an Polemik gewidmet sind, aber auch vieles von bleibendem Wert enthalten.

Gewiß wird auf diese Weise die Materie sehr gründlich behandelt, aber doch auf Kosten einer ganz straffen Konzentration und mit notwendigerweise zahlreichen, etwas ermüdenden Wiederholungen. Es ist wohl überhaupt nicht recht möglich, gleichzeitig mit einer kritischen Bearbeitung des gesamten Materials eine einheitliche Darstellung einer größeren Epoche zu geben. Die vielen kleinen Einzelfragen, die die Monumente und Urkunden stellen, lenken beständig von den großen Linien ab. Es wäre besser, eine Trennung vorzunehmen, die Nachrichten und Monumente streng regesten- und katalogmäßig zu geben, den geschichtlichen Verlauf aber gesondert und befreit von jeglicher Erörterung von Detailfragen.

Ganz sicher hätte der Verf. sich und uns die tausend kleinen und großen Ausfälle gegen andere Forscher ersparen können. Er hätte sicher sein können, daß auch ohne Festnagelung jedes Flüchtigkeitsfehlers anderer, ohne Brandmarkung jedes fremden Irrtums seine Arbeit sich kraft ihrer großen inneren Vorzüge durchgesetzt hätte.

Was die Ausstattung anlangt, so ist zu bedauern, daß die Arbeit, die für Generationen die grundlegende über frühe venezianische Malerei sein wird, den in den Text eingefügten Illustrationen zuliebe auf wenig haltbares Glanzpapier gedruckt wurde. Andererseits verpflichten uns Verf. und Verlag durch Güte und Reichtum der Abbildungen zu ganz besonderem Danke. In vorzüglicher Weise sind alle wichtigeren Bilder, auch solche, die sich an entlegeneren Orten befinden, reproduziert.

Einer ausdrücklichen Auffordung des Verfassers folgend, sei zum Schlüß auf zwei kleine Irrtümer aufmerksam gemacht. Solche, die bereits von anderer Seite notiert wurden, sollen hier unberücksichtigt bleiben [2]).

Auf Seite 165 wird unter den zugrunde gegangenen Trecentomalereien eine »Anbetung der Hirten mit Gregor, Jakobus, Nikolaus und Markus« genannt, die Boschini in S. Elena erwähnt. Das Bild ist weder trecentistisch noch zugrunde gegangen. Es befindet sich in der Akademie zu Venedig (Nr. 100) und ist eine Arbeit Lazzaro Bastianis.

Auf Seite 187 Anm. 5 spricht Testi die Vermutung aus, daß eine Urkunde laut der am 20. Mai 1343 die Prokuratoren de supra 400 Dukaten erhalten, »cum proposuerint palam altaris ipsius beati Marci facere laborari et ornari, secundum quo decet pro onore tanti sancti eciam pro magnificentia civitatis«, auf die von Maestro Paolo und seinen Söhnen im Jahre 1345 geschaffene Schutzdecke der Pala d'oro sich bezieht. Weder die hochtönenden Worte noch die große Summe passen recht zu der verhältnismäßig bescheidenen Arbeit. Für die Ancona, die Paolo drei Jahre später für die Kapelle des Dogenpalastes malte, erhielt er 20 Dukaten. Sicherlich ist die in ihrer Aussage ja auch kaum zweideutige Urkunde auf die Pala d'oro selbst zu beziehen, die damals restauriert wurde, was u. a. die auf ihr angebrachte Inschrift bezeugt:

Post quadrageno quinto, post mille trecentos
Dandolus Andreas praeclarus honore ducabat
. . . .
Tunc vetus haec pala gemmis praetiosa novatur.

Hadeln.

Graphische Kunst.

Meister der Graphik Bd. II. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. von **Max Geisberg.** 132 S., 70 Tafeln. Klinkhardt und Biermann in Leipzig 1909.

»Im Jahre 1414 trat dank der Bemühungen des Kaisers Sigismund das große Konzil in Konstanz zusammen, um das große Schisma, das die Christenheit in drei Teile spaltete, zu beseitigen. Nie hat Deutschland eine glänzendere Vereinigung aller führenden Geister Europas gesehen. 3 Patri-

---

[2]) Vgl. die Rezension durch Georg Gronau in Archivio stor. italiano. Ser. V, T. XLIII, fasc. 2.

archen, 23 Kardinäle, 93 Erzbischöfe, 151 Bischöfe waren zugegen. Von Frankreich waren die beiden großen Vertreter französischer Wissenschaft, Pierre d'Ailly und Johann Gerson, gekommen. Anwesend war der letzte Minnesänger Oswald von Wolkenstein und neben ihm der burleske Spanier Mossen Borra. Der italienische Humanismus hatte seinen glänzenden Vertreter in Poggio gesandt, über dessen Erlebnisse Konrad Ferdinand Meyer im »Plautus im Nonnenkloster« so ergötzlich berichtet hat. Es mag auch mit dem Konzil zusammenhängen, daß der damalige Konstanzer Bischof Otto III. von Hachberg in seiner Bibliothek Werke des Petrarca besaß. Von hier ging des Fürstbischofs von Fermo Dante-Übersetzung aus.

Mit den Kardinälen, Bischöfen, Doktoren, Fürsten und Adeligen aber kam ein ungeheures Gefolge. Es kamen unzählige Händler, die sich für die Dauer des Konzils in Konstanz niederließen, auch Künstler und Kunsthandwerker, um hier ihre Ware feilzubieten und an den Mann zu bringen. Fahrende Leute in großer Zahl. Alle Nationen des damaligen führenden Europas waren vertreten; und die Bewohner der reichen Stadt, durch ihren Handel bereits in regen Beziehungen mit Frankreich, Burgund, Spanien und Italien, konnten ihre Kenntnisse der fremden Geisteswelt nun auch zu Hause bereichern.« (Vgl. Max Wingenroth und Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils. Bielefeld-Freiburg 1909.)

Sollte, so muß man sich nun fragen, nicht die Kunst die größten Anregungen bei einem derartigen Zusammenströmen der verschiedensten Elemente empfangen haben? Nichts ist natürlicher. Zeuge dafür ist namentlich Konrad Witz, der sicher in Konstanz gelernt hat. In die Gruppe einzurechnen sind ferner der Ulmer Plastiker Hans Multscher, der aus Mersburg am Bodensee stammende Kölner Meister Stephan Lochner und nicht zuletzt Lukas Moser von Weil, dessen Tiefenbronner Altar von 1431 Daniel Burckhardt einmal mit vollem Rechte als ein posthumes Werk der Konstanzer Konzilskunst bezeichnet hat. Nur zu wahrscheinlich ist es sogar, daß Moser bei seinem bekannten Klageruf »schri kunst, schri und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we!« an die fetten Zeiten des Konstanzer Konzils gedacht hat, wo bei dem vielen Reichtum, der in den Mauern Konstanz' zusammenströmte, jedenfalls eine ausnahmsweise große Bestell- und Kauffreudigkeit für künstlerische Erzeugnisse geherrscht haben muß. Man könnte sich auch anders gar nicht die große Zahl von Künstlernamen, die uns für diese Zeit in Konstanzer Urkunden und Steuerbüchern erhalten sind, erklären. Allerdings konnten wir bis jetzt noch mit den wenigsten Namen einen mehr als historischen Begriff verknüpfen. Um so erfreulicher ist es, wenn sich in neuester Zeit das Dunkel etwas zu lichten beginnt; die Zeit wird meines Erachtens bald nicht mehr fern sein, wo man von der

Seeschule mit derselben Achtung wie von der Kölner sprechen und noch mehr wie heute erkennen wird, daß es Konstanz vorbehalten war, zur Zeit des Konstanzer Konzils am frühesten in Oberdeutschland eine realistische Kunst, die in der genauen Beobachtung des Menschen und der ihn umgebenden Natur ihr Ziel suchte, heranzubilden.

Doch wir sind mit den künstlerisch zu würdigenden Meistern der Konstanzer Schule jener Zeit noch nicht zu Ende. Wingenroth war es vorbehalten, drei für uns völlig neue, hochbedeutende Maler Heinrich Grübel, Caspar Sünder und Johann Lederhoser, die 1417 die von König Sigismund gestifteten Bilder in der Augustinerkirche für die enorme Summe von 1400 rheinischen Gulden malten, in die Kunstgeschichte einzuführen (vgl. auch den Nachtrag hierzu von Gramm, Repertor. f. Kunstw. 1909, S. 400). Als sehr wichtig möchte ich hier nur flüchtig ferner erwähnen, daß es mir gelungen ist, nachzuweisen, daß jener Heinrich Lang, über den ich in dieser Zeitschrift 1909 S. 333 f. gehandelt habe, wie der Hausbuchmeister (mit dem Heinrich Lang nicht identifiziert werden darf) aus der Konstanzer Schule zweifelsohne hervorgegangen ist. Ich werde demnächst darüber ausführlicher an anderer Stelle berichten.

Doch was soll dies alles, wird sich mancher fragen, bei einer Besprechung des Geisbergschen Buches? Nichts anderes, als daß ich starke Gründe habe, anzunehmen, daß sowohl der Meister des Johannes Baptista wie auch besonders der Meister E. S. der Konstanzer oder allgemeiner der Seeschule erwachsen sind.

Was wir bis jetzt vom Meister E. S. sicher wußten, ist nach Geisbergs Buch etwa folgendes. Von den 314 augenblicklich bekannten Stichen des Meisters sind vier mit der Jahreszahl 1466, zehn mit 1467 versehen. Da diese datierten Stiche ihrer Formensprache und Technik nach zweifellos der spätesten Entwicklungsstufe des Meisters angehören, muß dieser jedenfalls anfangs 1468 verstorben sein. Nach den eingehenden philologischen Recherchen Geisbergs gehören die 4 deutschen Legenden, die auf den Stichen des E. S. vorkommen, dem niederalemannischen Dialekt, wie er in der Bodenseegegend gesprochen wird, an. Damit scheint mir die Herkunft des E. S. vom Bodensee wenigstens gesichert. Nicht damit gesagt ist, daß er auch später sich dort aufgehalten haben müßte. Geisberg glaubt ferner auf Grund des verschiedentlich vorkommenden »Reibeisenwappens« Beziehungen des E. S. zu Straßburg i. E. feststellen zu können. Letzterem kann ich allerdings keinesfalls zustimmen. Denn erstens ist es bis jetzt Geisberg noch nicht gelungen, nachzuweisen, daß das Wappen der Familie Ribeißen aus dem Schaffhausenschen Wappenbuch, das er im Kgl. preuß. Jahrbuch d. Kunsts. 1901 (22) S. 60 abbildet, das Wappen der Straßburger Familie Reibeisen ist, und zweitens hat er bis jetzt noch keinen

Reibeisen für die Zeit, die für den Meister E. S. in Betracht kommt, namhaft gemacht. Der späteste nachweisbare Reybeysen ist vom Jahre 1316! Drittens hat Geisberg auch nicht bewiesen, daß Straßburg, selbst wenn Reibeisen im 15. Jahrhundert dort vorkommen sollten, die einzige Stadt ist, in der Reibeisen überhaupt damals vorkamen. Um so weniger ist an der »Straßburg-Hypothese« Geisbergs irgendwie festzuhalten, als es mir sowie Herrn Prof. Dr. Albert-Freiburg gelungen ist, Reibeisen im 15. Jahrh. für Freiburg und für Konstanz nachzuweisen, die laut Siegelausweis das von Geisberg publizierte Wappen sicher geführt haben. Diese Tatsache enthebt mich der Mühe, auf die Annahme Geisbergs, das »S.« des Monogrammes könnte vielleicht auf »Straßburger« gedeutet werden, des weiteren einzugehen.

Könnte dies vielleicht schon einen Grund abgeben, den E. S. für Konstanz in Anspruch zu nehmen, so spricht ferner dafür, daß wir in seinen landschaftlichen Hintergründen nie ein als Fluß, sondern wohl meist als See zu deutendes Gewässer vorfinden. Dasselbe gilt für den Meister des Johannes Baptista. Noch mehr überzeugen würde eine eingehende Darlegung der Konstanzer Kunst; natürlich muß ich es mir an dieser Stelle versagen. Nur einen Grund, der jeden, wie ich hoffe, sofort überzeugen wird, daß E. S. sich in Konstanz aufgehalten haben muß, will ich anführen. Der Stich L. 81 »Die Madonna von Einsiedeln« ist, worauf mich Herr Prof. Dr. Wingenroth gütigst aufmerksam machte, nur durch das Grabmal des Bischofs Otto III. von Hachberg in der Margarethenkapelle des Münsters zu Konstanz, wie es Fig. 21 des schon erwähnten Buches von Wingenroth und Gröber zeigt, zu erklären. Die Übereinstimmungen sind, ohne daß natürlich an eine genaue Kopie des E. S. gedacht werden kann, so schlagend, daß sich wohl niemand dem Schlusse wird entziehen können, der E. S. müßte dieses Grabmal mit seinen Malereien gut gekannt haben. Der Aufbau bei dem Stich und dem Grabmal ist völlig identisch. Eingeschlossen von einem spätgotischen Bogen, gewahren wir bei beiden eine Mensa (Grabmal) und darüber eine neutestamentliche Szene. Über dem Bogen läuft eine Galerie, deren Architektur bei beiden Arbeiten höchst verwandt ist. Auffällig ist ferner besonders bei beiden das Herüberhängen von Teilen der Kleidung und von Teppichen über die Brüstung der Galerie. Ferner sitzen Datum und Signatur bei E. S. genau an derselben Stelle wie beim Meister von 1445. Ja, sogar dessen Hausmarke glaube ich auf dem Stiche des E. S. rechts unten (vom Beschauer) zu erkennen. Wahrlich, soviele Übereinstimmungen und Anklänge können nicht zufällig sein; hier muß man, wenn man überhaupt noch an Zusammenhänge glaubt, an solche glauben!

Um so mehr dürften auch Zweifel an der Richtigkeit meiner Behauptung nicht entstehen, als bereits allgemein anerkannt ist, daß von einer getreuen Wiedergabe des Gnadenbildes oder der Kapelle in Einsiedeln bei unserm Stiche (L. 81) gar keine Rede sein kann (Geisberg S. 101). Sollte aber wirklich, wie P. Kuhn vermutet, ein Stiftskapitular des Klosters Besteller der betr. Stiche gewesen sein, so war sicherlich Konstanz für diesen der nächstliegende Ort. Hat aber der Meister E. S. die Einsiedelnstiche auf eigene Rechnung gemacht, was sich auch gut denken läßt, so bot sich ihm gerade in Konstanz als Durchgangsstadt für viele Wallfahrer die beste Gelegenheit, seine Stiche zu verkaufen.

Auch das häufige Vorkommen des österreichischen Bindenschildes auf Stichen des E. S. würde, wenn man einen Blick auf die Karte dieser Zeit wirft, für die Bodenseegegend bestens passen. Hoffentlich gelingt es mir, noch weitere Stützpunkte meiner Behauptung beizubringen. —

Was mich veranlaßt, auch den Meister des Johannes Baptista in die Seeschule einzurechnen, ist außer den oberdeutschen Wasserzeichen seiner Stiche und der Beziehung eines E. S. Stiches zu ihm vor allem sein ausgesprochener Wirklichkeitssinn, der Lehrs sogar veranlaßte, ihn den Realisten unter den primitiven Stechern zu nennen. Wie ich schon ausgeführt habe, finden wir aber gerade diesen frühen Realismus am ehesten in Konstanz. Zudem ist die Baumbehandlung des Baptista-Meisters so auffallend mit der des E. S. verwandt, seine Gesichtstypen stimmen so gut zu denen der frühen Stiche des E. S., daß man meines Erachtens sogar an einen näheren als nur örtlichen Zusammenhang der beiden Meister glauben muß. —

Zu Seite 117 des Geisbergschen Buches: Daß es auch ein adeliges Geschlecht »von Meckenheim« gegeben hat, dafür zeugt das Kopialbuch Nr. 822 des großh. Generallandesarchivs in Karlsruhe, wo auf Seite 109 verso folgende Urkunde erwähnt wird: Vrkund, das Johann von Meckenheim ein edelmann. Anno 1487. Leider ist der Text der Urkunde verloren.

Wenn ich versucht habe, in Obenstehendem einige Ergänzungen zu geben, so soll der Wert des Geisbergschen Buches dadurch in keiner Weise herabgesetzt werden. Im Gegenteil, gerade erst durch Geisbergs Untersuchungen bin ich angeregt worden, für den Meister E. S. am Bodensee zu fahnden. Überhaupt wird man sein Buch nur mit ungeteilter Freude begrüßen können; hilft es doch einem längst gefühlten Mangel in der deutschen Kupferstichliteratur in bester Weise ab. Denn nicht jeder Kunsthistoriker oder Laie, der sich mit dem deutschen Kupferstich des 15. Jahrh. beschäftigen will, wird sich die großen Lehrsschen Publikationen beschaffen wollen; ihm

kann das Geisbergsche Buch als völlig ausreichender Ersatz dienen. Neben einem äußerst zuverlässigen Texte, der, ohne langweilig zu werden, auch wichtigere Detailfragen berührt, bringt dasselbe eine solche Fülle von guten, sonst schwer erreichbaren Abbildungen, daß man dem Verleger sowohl wie dem Herausgeber größten Dank wissen muß.

Das Geisbergsche Buch ist, um es kurz zu sagen, eins der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Ereignis der Kupferstichliteratur des Jahres 1909.

Helmuth Th. Bossert.

AUS DEM BERLINER MUSEUM

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

Zum 6. März 1909 dargebracht von Freunden und Schülern

12 Tafeln und 4 Seiten Text

In Ganzleinen-Mappe mit Goldpressung 12 Mark. In Karton-Mappe 10 Mark

---

BRONZEN AUS DODONA IN DEN KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

Herausgegeben von

Reinhard Kekule von Stradonitz und Hermann Winnefeld

Gebunden in Imperial-Quart. Mit 6 Kupfertafeln und 11 Kupfern im Text

Preis 50 Mark

DER FRIEDHOF AM ERIDANOS BEI DER HAGIA TRIADA ZU ATHEN

Unter Mitwirkung von Adolf Struck untersucht von Alfred Brueckner

Mit Unterstützung aus der Eduard Gerhard-Stiftung der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften

Mit 1 Plan und 78 Textabbildungen und 128 Seiten Text in Folio-Format

Gebunden 30 Mark

GRIECHISCHE GRABRELIEFS AUS SÜDRUSSLAND

Im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts

herausgegeben von

Gangolf von Kieseritzky und Carl Watzinger

Mit 56 Tafeln und 128 Seiten Text in Folio Gebunden 50 Mark

DIE ANTIKEN VASEN VON DER AKROPOLIS ZU ATHEN

Unter Mitwirkung von

Paul Hartwig, Paul Wolters und Robert Zahn

veröffentlicht von Botho Graef

Heft I: Tafel 1 bis 46 und Text Bogen 1 bis 22 in Folio Geheftet 40 Mark

---

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35

INHALT.

Seite

Tizians Bildnis des Dogen Niccolò Marcello in der Pinakothek des Vatikans. Von *Detlev von Hadeln* 101

Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei. Von *Walter Bombe* (Fortsetzung) 107

»Mariae Erwartung«, ein Bildnis Grünewalds. Mit einer Abbildung. Von *Konrad Lange* 120

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467. Von *Albert Gümbel* (Fortsetzung) 136

Das Konhofer-Fenster in der Sankt-Lorenz-Kirche zu Nürnberg. Mit einer Abbildung. *Johannes Schinnerer* 155

Die Madonna mit der Erbsenblüte. *Mela Escherich* 160

Literaturbericht.

Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. *Friedländer* . . 162

Andy Pointer. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. *Paul Schubring* 163

Hans Mackowsky. Michelagniolo. — Karl Frey. Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Band I: Michelagniolos Jugendjahre. — Karl Frey. Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Band I: Michelagniolos Jugendjahre. — Henry Thode. Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. — Aloys Grünwald. Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. — Heinrich Brockhaus. Michelangelo und die Medici-Kapelle. — Martin Spahn. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. — Karl Borinski. Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. *G. Gr.* 166

Antonio Muñoz. Pietro Bernini, Vita d'arte, rivista mensile d'arte antica e moderna. *Georg Sobotka* 177

Laudedeo Testi. La storia della pittura veneziana. *Hadeln* 185

Max Geisberg. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. *Helmuth Th. Bossert* 191

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.